جدل الشكل...

بين الوجود الفيزيائي والمتخيل الميتافيزيقي!!..

د. فاروق علوان*

تتحدد علاقة المتخيل الميتافيزيقي في الفكر الفلسفي والجمالي والفني بما لا مادة له ولا صورة، أي يمتنع الفكر أن يقدم للمتخيل الميتافيزيقي حتى إمكانية التصور لما لا يمكن تصوره. وبالتالي يمتنع عن عالم الأشكال والتشكيل، لأن الشكل هو تعيين وتحديد، والممكن تعيينه فيزيقياً يمكن تشكيله بشكل يؤطره. بمعنى أنه يوجد وجوداً فيزيقياً، أي أنه يصبح موجوداً في زمان ومكان معينين. أما ما لا يمكن تعيينه فإنه يفترض انتفاء قابلية تشكله بشكل، سواء أكان مادياً حسياً أم كان مفهوماً ذهنياً، بكونه غياباً، أو وجوداً متخيلاً في اللازمان واللامكان.

وحتى لو ذهبنا مع الفلسفة المثالية المغرقة في مثاليتها، التي ترى أن تشكل المفهوم في الذهن هو عملية لا علاقة لها بالعالم الخارجي بمعطياته الماديّة والحسيّة لكونها ـ أي المثالية ـ تنأى بتشكل المفهوم عن أي مصدر حسي، وتفترضه تشكلاً ذهنياً محضاً ومستقلاً عن كل ما هو معطى حسي أو تجريبي. أي هو الفكرة، وبالتالي فلا حاجة لتشكل الفكرة أو المفهوم في الذهن لمعطى حسي، لكون المثاليّة تغلّب العقل والفكرة على الحس والمادة. إلا أننا نرى أن عملية الفهم ذاتها للفكرة أو المفهوم إنما تتطلب توقفاً في صيرورة المادة وسيولتها التي تجري عليها عملية فهم المفهوم ذاتها.

وعليه، فالمفهوم يتشكل ـ حسب وجهة النظر الفلسفية المثاليّة، ومنها مثالية هيغل الجدليّة ـ بغض النظر عن أي مصدر حسي. وبالتالي فالفن بنظر (هيغل) هو الذي يُلبي حاجتنا في الحنين إلى المطلق بفكر فوق الحسي، أو (هو مظهر من مظاهر الفكر المطلق أو جزء منه، أو هو أول ظهور للمطلق، هو تعبير محسوس عن الحقيقة)[1]، ومهمته ـ حسب رأي هيغل ـ هي (الكشف عن الحقيقة المطلقة والتعبير عنها بشكل مادي محسوس)[2].

فالفن، إذن ـ حسب رأي هيغل ـ ينبع من الفكرة المطلقة، وغايته هي التجسيد الحسي

للمطلق ذاته، فهو مرحلة من مراحل تطور الروح المطلق بتأمله، ويتجلى الروح المطلق في الفن بصيغة التأمل للتعرف عليه. وهذه الفكرة ذات أساس ميتافيزيقي. ولكن وحتى أكثر المفاهيم تجريداً لا يمكن للذهن أن يتعرف عليها إلا من خلال الشكل المجرد أو الرمز الذي يرمز إليها. وهذا ما عبّر عنه هيغل بقوله: «إن الفن يبدأ ... بالشكل الرمزي، أو بتعبير أدق، بالرمزية اللا واعية، حيث لا يتم تصور الشكل بعدُ كمحض صورة أو تشبيه، وإنما كتعبير مطابق عن مضمون معين»[3].

(والرمز هنا لا يقع خارج دائرة المفهوم، ولا يجاوره، ولا يأتي قبله بكونه معطىً قبلياً، وإنما هو يقع على مسافة منه، هي المسافة التي تفصل بين الرمز وما يرمز إليه، أي مرموزه)[4]، ولا يمكن أن تتحقق كينونة الرمز بكونه رمزاً إلا عندما يفرض على متلقيه أن يباشره ويعيه ويعي ما يشير إليه. والمسافة المفترضة هذه بين الرمز ومرموزه ليست زمانية ولا مكانية وإنما هي رمزية منطقية، على الرغم من أن (كانط) يُعدّ (الزمان والمكان مصدران قبليان ضروريان لتحقق المعرفة)

---

*مصوّر، وأستاذ محاضر في كلية الفنون الجميلة بدمشق.



نوار ناصر مواد مختلفة على ورق. 15×15سم .2007

(5) وبدونهما لا يمكن للمدركات والحدوس الحسية أن تتحول إلى أفاهيم. بمعنى أن قبلية الزمان والمكان تتعالى على التجربة، وفي الوقت ذاته تبرر إمكانية حدوث التجربة (الأمبيريقية).

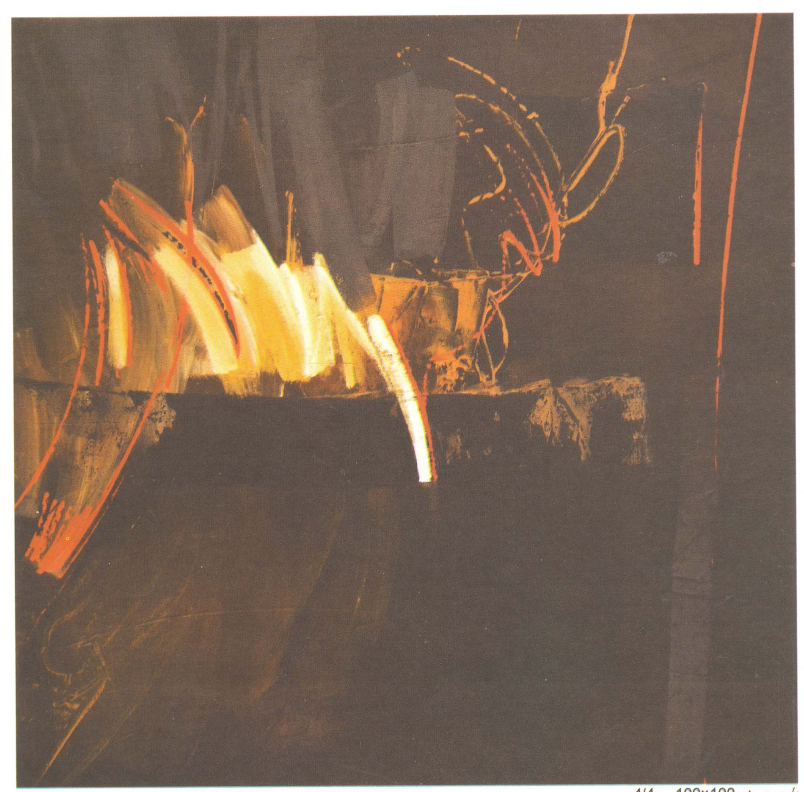
إذن، فالمسافة التي تفصل الرمز عن مرموزه، هي ذات طبيعة رمزية لأنها تستمد كينونتها من الذهن القادر على تقطيع مادة اللا معلوم وتحويله إلى معلوم، إي إلى رمز معين داخل



ريما سلمون. أكريليك ومواد مختلفة على قماش . 140×140 . 2008

منظومة الإشارات والرموز، فالعلاقات بين منظومة الرموز هي رموز أيضاً ــــ حسب رأي مطاع صفدي. وعندما تُستعمل في العمل الفني فإنها تستعمل حسب الدلالة التي تقصدها. ويوضح (مطاع الصفدي) ذلك بقوله: «إن الانبناء للمغيوب الذي نختصره هنا بمرموزه وهو الانغياب، يعني انعدام التعامل أصلاً بالأشكال. فالغائب الذي لا يمكن أن يقدم ثمة معرفة عن ذاته هو الرمز الوحيد الذي لا مرموز له، والمؤشر الوحيد الذي لا يؤشر إلى شيءٍ أو عن أي شيء»[6].

وبما أنه لا يمكن تشكيل ما ليس له شكل أو مادة. أي المتخيل الميتافيزيقي. فإن الذهن الفني الإبداعي ما ينفك يحاول أن يشكل الأشكال بمثابة الرد على كل ما هو غياباً أو متخيلاً لا يمكن تشكيله. منتجاً بذلك شبكات رمزية مجردة وأنساقاً مفهومية ومادية لا تنتهي، محاولاً بذلك (تجسيد حضوراً لكل ما يضاد اللا حضور، لأن حضور الشكل هو أسلوب معرفي يريد



ياسر حمود، 100×100سم 4/4

أن يكشف جانباً من جوانب اللا معلوم الذي يختفي وراءه)[7]، بينما يظل المتخيل الميتافيزيقي في منطقة ما وراء المجهول.

إن العلاقة بين ما له شكل وما ليس له شكل هي علاقة جدلية وجودية لكونهما حدين في علاقة يمكن أن تكون بينهما، لأن ما ليس له شكل يوحي بإمكانية تعيين ما لم يتشكل بشكل بعدُ، ويوضح (مطاع الصفدي) ذلك بقوله: «إن ما له شكل أو ما ليس له شكل، هي صيغة وجودية أو منطقية تدخل في تعامل الإنسان أو عقله مع منتمياته»[8].

وهنا يمكن القول: إن الفنان عندما يشكل شكلاً ما فإنه إنما يكتشفه في شيءٍ ما، أوفي موضوع ما، بمعنى أنه يكتشف الشيء أو الشكل أو الموضوع ذاته، أو أنه اكتشاف العقل لذاته في الشيء- حسب تعبير مطاع الصفدي. ويعني هذا أن العقل الفني الابتكاري هو الذي يُسقط على الأشياء والأشكال والمفاهيم والمعاني والتصورات إشارات ورموز يمكن إدراكها وتأويلها،



منذر كم نقش. 176×146سم. 2008

ولولا ذلك لامتنعت المعرفة الفنية.

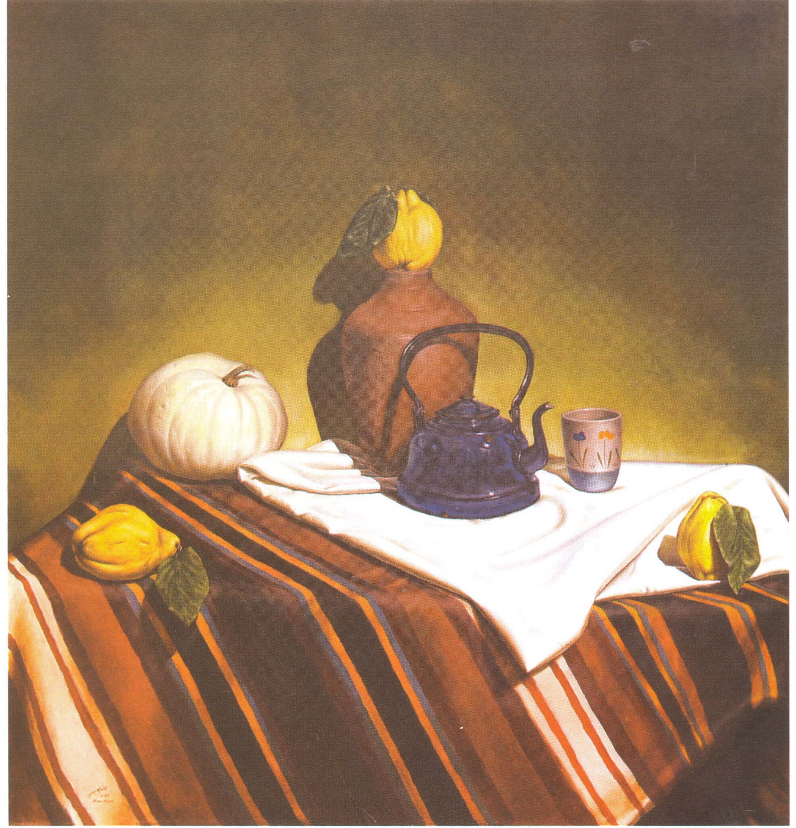
والعقل المبدع هو الذي يقتطع جزءاً مما ليس له شكل - أي ما هو متخيل - ثم يعيّنه ويؤطره بشكل ما ويمنحه كياناً ووجوداً فيزيقياً، ولولا هذا الاقتطاع والتعيين لما هو غير متعين بعد لظل الشيء ضائعاً في هيولى اللا تعيين ولما أمكن أن يكون، أي يوجد.

إذن، ففعل التشكل والتشكيل والتعيين الفيزيقي إنما «يعني إحداث الانفصال فيما هو اتصال اللا تعيين»(9). والفنان عندما ينظر إلى العالم بكونه صيرورة وتدفق دائم وسيالة من الأحاسيس والانطباعات الحسية المتداخلة ولا يعي عالمه هذا إلا بعد أن يباشره بحدسه الحسي الذي يفصل ويُجزئ ويفكك أشياءه عن بعضها، فتتوضح الأشياء وتتمايز أمام وعيه، وتتحدد بأشكال وهيئات وتتعين بمثابة انطباعات حسية تنطبع في النفس، وتُخزّن في الذاكرة بأشكالها وألوانها، بكمياتها وكيفياتها، ليستعيدها وقت الحاجة بعد إعادة صياغتها وإجراء فعل التحول والتغير على مصدرها الأصلي.

فكل ما كان بعد أن لم يكن لا يكون إلا تشكيلاً على غرار تصميم، والتصميم على غرار المفهوم أو الفكرة أو المثال، والمثال «تذكّر»(10) وهو الشيء بذاته. بمعنى أن حضور الشيء في فعل التصميم قبل أن يتشكل بشكل إنما يكون معرفة وعندما

يتشكل يصبح وجوداً. ولا يتم ذلك إلى من خلال تصور وهذا التصور يمثل الأصل الكينوني للشيء أو لمفهومه في أقصى درجة من درجات الوعي به. وسيظل هذا التصور أو الانطباع كامناً في النفس إلى أن يتم تشكيله من قبل ذات الفنان الداركة بصرف النظر عن مدى صحته أو خطئه.

وما أن يتم عزل الشيء أو الموضوع أو المعطى، ووضعه بين قوسين، أي «تعليق الحكم، ووضع كل معرفة موضع سؤال»[11]، على الطريقة «الإيبوخية - Epoche»[12] في الفينومينولوجيا الهوسرلية، ومن ثم مباشرته بالحس وتعيينه في شكل يكون مُعبراً عن كينونته ذاته، وعما ينفي كينونته ذاته في الوقت ذاته. وهذا ما عبّر عنه (هيغل) في المبدأ القائل: «إن كل سلب تعيّن»[13]، بمعنى أن مبدأ المعرفة عند (هيغل) هو النفي، فما



عثمان موسى. زيت على قماش. 130×120سم



أسعد عرابي, أكريليك على قماش , 130×97سم ,2008

أن يتم الإثبات حتى يكون قد تمّ في الوقت ذاته النفي، إذ أن التعيين يتضمن فعل السلب. ويوضح (ولترستيس) ذلك بقوله: «إن إثباتاً لشيء ما على أنه موجود يعني في نفس الوقت أن نُسلّم بأنه غير موجود، لأن الوجود يتضمن بالضرورة اللا وجود ومن ثم فإذا كان لشيء ما وجود فلا بد أن يكون له بالضرورة لا وجود، فإذا قلت أنه موجود لا بد أن تقول في نفس الوقت أنه غير موجود. لكن كيف يمكن لشيء أن يكون ولا يكون في نفس الوقت؟ الجواب هو أنه موجود وغير موجود في آن واحد حين يصير. ومن هنا فإن مقولة الصيرورة تحل هذا التناقض. وبعبارة أخرى، فإن التناقض القائم بين المقولة الأولى والثانية يُحلّ في مقولة ثالثة تمثل وحدة المقولتين السالفتين. فالمقولة الثالثة تحوي في جوفها تضاد المقولتين، ولكنها تتضمن كذلك انسجامهما ووحدتهما. وعلى ذلك فالصيرورة هي الوجود الذي ليس له وجوداً، أو هي اللا وجود الذي هو نفسه وجوداً»[14].

وهذه هي «الصيرورة»[15] أو السيالة التي تحدث عنها (هيراقليطس) من قبل. وتحتوي في سياقها الزماني فعل اللا تعيين، لأن كل ما يسيل أو يتحرك أو يتدفق في لحظة زمنية ما، هو غيره في اللحظة السابقة أو اللاحقة. لأن كل شيء في حوادث الطبيعة موجود وفي الآن ذاته غير موجود، و«لا يمكن للإنسان أن ينزل في النهر الواحد مرتين»[16]. كما قال (هيراقليطس). لأن مياهاً جديدة تتدفق، بمعنى أن العالم في حالة سيلان، وإن الحركة والتحول والتغير والتجدد هي قانون الحياة، إن الصيرورة هي الحاكمة، إننا في النهر عينه نكون ولا نكون في الوقت عينه، لا في لحظتين متعاقبتين، بل النهر ذاته يكون ولا يكون في الوقت ذاته.

وهكذا وعلى عكس (الإيلية) في الفلسفة ورائديها (اكزينوفون) و(بارمنيدس) اللذين يريان أن الوجود وحده هو الوجود، وأن



أحمد معلا. اكريليك على قماش. 90×30. 2009

التحول والتغير والصيرورة ليست موجودة. يرى (هيراقليطس) أن الصيرورة هي وحدها الموجودة، أما الثبات فليس موجوداً، لأن لا شيء ثابت، ولا شيء يظل كما هو، فكل شيء في حالة حركة وتغير دائمين، ويتحول إلى أشياء وأشكال جديدة، ولهذا يقول (هيراقليطس): «في النهر نفسه نحن ننزله ولا ننزله، إنما نكون ولا نكون»[17]، لأن كل شيء في حالة سيلان، ولا شيء يظل ثابتاً من آن إلى آخر، فالثبات وهم. والذي يجعلنا نعتقد أن الموجة المتدفقة على سطح النهر تظل هي ذاتها طوال الوقت هو وهم. إذ أن الماء الذي يكونها يتغير من لحظة إلى أخرى، ولا يظل ثابتاً ثباتاً نسبياً إلا الشكل. أمّا الموجة ذاتها فهي موجودة ولا موجودة في الآن ذاته، وهذا ما عبر عنه (ولترستيس) بقوله: «وتعاصر الوجود واللا وجود هو معنى الصيرورة ... إذن فالصيرورة ليس فيها سوى عاملي الوجود واللا وجود وهذا يعني تحول الواحد إلى الآخر. ولكن لا تعني هذه الاستحالة عند هيراقليطس أنه في آن واحد يوجد الوجود وفي الآن التالي العدم. إنما الأمر يعني أن الوجود واللا وجود هما في كل شيء في الوقت نفسه»[18]. ويرى (مطاع الصفدي) أن صيرورة (هيراقليطس) قد فهمها (هنري برجسون) بكونها وجوداً زمانياً ثاوياً في أعماق النفس ليحافظ على وحدتها وائتلافها المتناغم في مواجهة المتغيرات ونظم الاختلاف التي يتلقاها الإنسان من عالم الأشياء الخارجية ويعبر عن ذلك بقوله: «كأنما لا يمكن لوحدة الشعور أو اللا شعور العمية ان تقوم إلا في القضاء على المسافات التي تفصل فيما بين الأشكال، سواء ارتبطت هذه الأشكال بموجودات مادية مجسّدة، أو كانت إطارات ترميزية للمعاني والأحاسيس. فالديمومة البرجسونية دعوة للانغياب»[19].

وعلى الرغم من أن فلسفة (برجسون) الحدسية «توحد بين الأزمنة الثلاثة في زمن واحد هو الحاضر»[20] إلا أن (برجسون) يؤكد على «أن الحاضر وحده موجود بذاته»[21]. إلا أن الزمن الحاضر لا يحتوي الزمنين الآخرين بكونهما مختلفين، وإنما بكونهما امتداداً له أحدهما سابقاً عليه وثانيهما لاحقاً له. ويتوضح ذلك بقوله: «إذا وضعنا الذاكرة، أي بقاء الصور الماضية، فستختلط هذه الصور باستمرار بإدراكنا للحاضر وتتمكن حتى من أن تنوب عنه»[22]. ويعني هذا أنه من أجل استحضار الصور الماضية أو استحضار الماضي على شكل صورة فإنه ينبغي علينا أن نغيب عن نشاط حاضرنا، أي أن نكون أشبه بالحالمين. لأن الماضي الذي نحاول استدعاءه يفرّ منا على الدوام، كما لو أن ذاكرتنا المستعيدة لصور ماضينا تواجهها ذاكرة أكثر طبيعية تدفعنا إلى الفعل والحياة. ويردف (برجسون) قائلاً: «حينما نفكر في هذا الحاضر على أنه ينبغي أن يكون، فهو لم يوجد بعد، وحينما نفكر فيه على انه موجود فهو قد انقضى سلفاً»[23]، ويتابع عبارته: «إن هذا الحاضر يتألف أكثره من الماضي ... وفي الحقيقة كل إدراك فهو سلفاً تذكر. إننا لا ندرك عملياً إلا الماضي، إذ أن الحاضر المحض هو تقدم الماضي الذي يقضم المستقبل تقدماً لا يمكن الإمساك به»[24].

وإذا كان (برجسون) قد نظر إلى الفن بكونه معرفة حدسية تأملية خالصة يُعبّر عن الوحدة المثالية لقيم الحق والخير والجمال، وعدّه الوسيلة التي يمكن أن تعيد الاتصال بين ما هو منفصل من الحدوس الحدسية، ومنح للفنان عيناً



أحمد يازجي. أكريليك على قماش. 50×35سم. 2008

ميتافيزيقية تجعله يرى ما نحن غافلون عن رؤيته في العادة، وأن الإبداع يشترط الحدس لملامسة الحقيقة الكامنة خلف المظاهر المرئية، فإن الفن ذاته يفقد حضوره إن هو تخلى عن الشكل، لأن تخليه عن الشكل سيحيله إلى منطقة اللا شكل واللا لون. وهنا نتسائل، هل يمكننا تصور صورة بلا شكل؟ وهل يمكن للفنان أن يُعبّر بشكل عما ليس له شكل، أو باللا لون عما هو لون؟ فيجيبنا (بندتو كروتشه) ساخراً: «كيف يمكن لصوت أو لون أن يُعبّر عن صورة مجردة من الصوت واللون؟ كيف يمكن لجسم أن يُعبّر عما ليس بجسم!»[25]) عندئذٍ يصير الفن غياباً، أو هو والغياب مترادفين.

وهنا يمكن القول: إن فعل الفن هو إمكانية حدوث الشكل، والممكن في الفن هو ما يتكشف، أو ما يعلن عن حضوره بكونه حدثاً، وظهور الشكل هو الذي يجعل التعبير الفني ممكناً. فالشكل هو التجسيد المرئي للفكرة وإعطائها شكلاً مادياً تعرف به. بمعنى إن الشكل هو الظاهر المادي للفكرة أو للانفصال.

والشكل لا يُفهم إذا لم يرتبط بالشيء الذي يمثله، إنه التعبير عن شيء ما، أو عن عدة أشياء في أسلوب فني معين. أما التحول والتغير الذي يُجريه الفنان على الشكل وأسلوب تشكله فيؤلف بنية الأسلوب الذاتي لكل فنان، ويمثل طريقته الخاصة في عرض ذاته لمتذوقي الفن ونقّاده، فأفكار الفنان لا تقال في فراغ، وإنما هي تأتينا محمولة بأشكاله الخاصة التي تُعدُّ أشكال الاتصال والتواصل والتواصل بيننا وبينه.

* * *

هوامش البحث ومصادره:

1- نوكس، النظريات الجمالية (كانط ـ هيغل ـ شوبنهار)، ت: محمد شفيق شيّا، منشورات بحسون الثقافية، ط1، (بيروت، 1985)، ص 106 ـ 107.

2- هيغل، فكرة الجمال، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط2، (بيروت، 1981)، ص 21.

3- هيغل، الفن الرمزي، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1، (بيروت، 1979)، ص 37.

4- صفدي، مطاع، نقد العقل الغربي ـ الحداثة ما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، (بيروت، 1990)، ص 72.

5- كانط، عمانوئيل، نقد العقل المحض، ت: موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، (بيروت، بلا تاريخ)، ص 68.

6- صفدي، مطاع، المصدر السابق، ص 72.

7- المصدر نفسه، ص 73.

8- المصدر نفسه والصفحة نفسها.

9- المصدر نفسه والصفحة نفسها،

10- نظرية التذكر الأفلاطونية: نجد أن (سقراط) ـــ المستنطق من قِبل (أفلاطون) ـ يؤكد على أن الإنسان يتعلم بتذكره لما كان يعرفه في وجود سابق على هذا الوجود، فيقول في (محاورة مينون): «فليس هناك تعلّم، وكل ما هنالك تذكر للمعرفة القبلية الكامنة فينا».

يراجع:

Plato,s ، Meno ، Translated by: Benjamin Jowett , The Libral Arts ، Press Newyork ، 1949 ، PP. 58 .59

11- هوسرل، إدموند، فكرة الفينومينولوجيا، ت: فتحي إنقزو، المنظمة العربية للترجمة، ط1، (بيروت، 2007)، ص 63.

12- الإيبوخية ـ Epoche: هذه اللفظة الإغريقية استعملها (إدموند هوسرل) بتدليل لمدلولها الريبي في الأصل، وتعني: «تعليق الحكم ليقصد بها وضع المعرفة وجملة الموجودات والنظريات القائمة موضع سؤال، والإحجام عن استعمالها قبل فحص صدقها ومعناها فحصاً تقدياً بحسب نظام الوعي وقانونه، وبخاصة صدق المعطيات المفارقة التي لم تخضع لهذا الفحص أصلاً. إن تعليق الوجود يعني أن الإيبوخية يُقصد بها تحقيق الإمكان، أي تحقيق الماهية في الموضوعات وفي العلاقات التي بينها بغير تسليم سابق».

يراجع:

الثبت التعريفي، في المصدر نفسه، ص 129.

13- ستيس، ولتر، فلسفة هيغل، ج1، المنطق وفلسفة الطبيعة، ت: إمام عبد الفتاح إمام، تقديم: زكي نجيب محمود، دار التنوير، ط3، (بيروت، 1983)، ص 103.

14- المصدر نفسه، ص 101 ـ 102.

15- يرى (برتراند رسل) أن (أفلاطون وأرسطو) يتفقان على أن (هيراقليطس) ذهب إلى أنه «لا شيء قط موجود، وكل شيء في حالة الصيرورة» (أفلاطون). وأنه «لا سيء قط موجوداً وجوداً دائماً» (أرسطو).

يراجع:

رسل، برتراند، تاريخ الفلسفة الغربية، ج1، الفلسفة القديمة، ت: زكي نجيب محمود، مراجعة: أحمد أمين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط2، (القاهرة، 1967)، ص 86.

16- هيراقليطس، جدل الحب والحرب، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار التنوير، ط2، (بيروت، 1983)، ص 70، شذرة رقم (91).

17- المصدر نفسه والصفحة نفسها، شذرة رقم (49أ).

18- ستيس، ولتر، تاريخ الفسلفة اليونانية، مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، (بيروت، 2005)، ص 58 ـ 59.

19- صفدي، مطاع، المصدر السابق، ص 74.

20- للزيادة في التفاصيل، يراجع:

برجسون، هنري، الفكر والواقع المتحرك، ت: سامي الدروبي، الأوابد، (دمشق، بلا تاريخ)، 166 ـ 174.

21- المصدر نفسه، ص 166.

22- برجسون، هنري، المادة والذاكرة، ت: أسعد عربي درقاوي، مراجعة: بديع الكسم، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، (دمشق، 1967)، ص 64.

23- المصدر نفسه، ص 156.

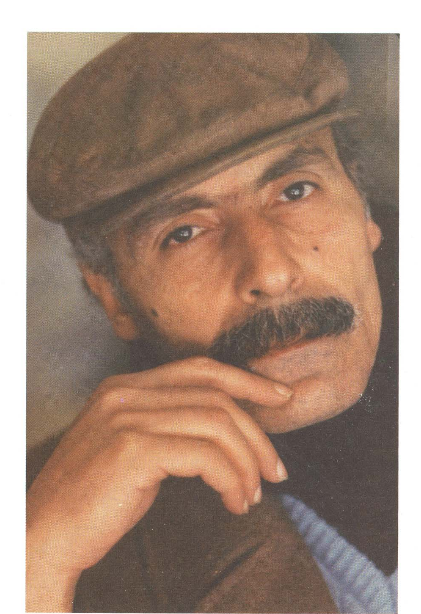
24- المصدر نفسه، ص 157.

25- كروتشه، بندتو، المجمل في فلسفة الفن، ت: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، ط1، (القاهرة، 1947)، ص 58.

لقاء مع الفنان الناسك...

فائق دحدوح!!..

■ التحرير*



"الفنان" فائق دحدوح" ، فنان متنسك، لكن الدخول، إلى عالم لوحاته، والإستغراق في نسيج ألوانه، والتنزه مع خطوط أشكاله متعة فردوسية، لا يرتوى منها.

خطه الرهيف الأنيق، يضجّ بالتعبير، وأشكاله الأليفة الحنونة، تتفجر بالحب. ألوانه الشفّافة الزاهية، رسائل عطر، وهمسات عشق، وحكاية بيت دمشقي، يزهر الإنسان فيه كالياسمين.

مع الفنان كان هذا اللقاء:

■ هل أنت رسام أم مصور ؟

– أستطيع القول إنني رسام ومصور معاً، فتارة أرسم الأشكال أولاً ثم ألونها، ولكن الأشكال التي رسمت لا تبقى على حالها بعد تلوينها في أغلب الأحيان، وقد ألغي بعضاً منها أو كلها وفق ما يمليه علي صوت داخلي، وتارة أبدأ بتوزيع الألوان على سطح اللوحة أستخدمها محرضاً لتحديد الأشكال التي توحي بها، وهي أشكال تسكن في داخلي كتلك التي يخترعها الناظر إلى جدار قديم مهترئ أو غيوم تجوب السماء...



■ هل الرسم أهم في اللوحة أم اللون، ولماذا؟

- لنتفق قبل كل شيء على أن اللوحة هي أولا وأخيراً عبارة عن نواظم لونية...سواء كانت الأداة قلماً أم فرشاة، وسواء استخدمنا ألوان قوس قزح ومشتقاتها أم الأبيض والأسود، وعلى أن العالم غير محدد بخطوط لأنه عبارة عن تقابل درجات اللون وتمازجها وتصادمها، وعلى أن الخط هو نتاج للفن، إنه ابن المخيلة أو فكرة مُنحت طاقة...

يمكن للخطِ واللون أن يؤلفا معاً نسيج اللوحة (اللّحمة والسداة) في كل موحد، ولكن هذا لايحول دون أن تنتج عملاً فنياً بأحدهما، ومن الممكن أيضاً أن يطغى أحدهما على الآخر. في الفرنسية مفردتان لتمييز الرسم dessin من التصوير/ اللوحة peinture / tableau ، وهذا لا يعني تفضيل أحدهما على الآخر، فثمة رسوم لا تقدر بثمن للفنانين: ميكلانجلو وليوناردو ورمبرانت وآنغر وغويا وماتيس وبيكاسو و... وثمة لوحات غاب عنها الخط لكل من مونيه ودو ستايل وروتكو وبولوك وسولاج وماتيس وموندريان، وهي أعمال تفخر بها متاحف العالم وتتسابق على الفوز بامتلاكها...

في السنة الثالثة بكلية الفنون الجميلة كان يدرسنا كل من الفنانين ناظم الجعفري وفاتح المدرس... في ذلك الزمان كنت أنجز اللوحة على مراحل ثلاث: في الأولى كنت أرسم النموذج بالفحم على ورق بريستول (أرخص من القماش)، ثم أثبّت الرسم بالفيكساتور، وفي المرحلة الثانية كنت أشبع



الورقة بزيت الكتان مع إضافة لون أختاره حيادياً، وفي المرحلة الثالثة كنت أشرع في التلوين بدءاً من الأعلى. ذات مرة، وبعد أن كنت قد انتهيت من تلوين رأس النموذج (الموديل) وقسماً من الجسم جاء الأستاذ فاتح ونظر إلى عملي ملياً فقال: "قف هنا، اللوحة كما هي الآن منتهية وجيدة" فتوقفت حائراً لا أدري ماذا أفعل! فأنا على يقين بأن الأستاذ ناظم سيرفضها... وما توجست منه وقع، إذ كانت اللوحة سبباً في نشوب خلاف حاد ونقاش جارح دار بين أستاذين أقدرهما وأجلهما وأكن لهما المودة... الأستاذ فاتح رأى في رسم النموذج وفي تلوين الرأس وقسم من الجسم عملاً متكاملاً ناجزاً، أما الأستاذ ناظم، فعلى النقيض منه، رآه عملاً ناقصاً لابد من إتمامه... ترى من منهما كان على حق؟! فاتح أم ناظم؟ لعل هذا الاختلاف في الرأي سيبقى قائماً مادام لكل منا ذائقته ووجهة نظره وموقفه!

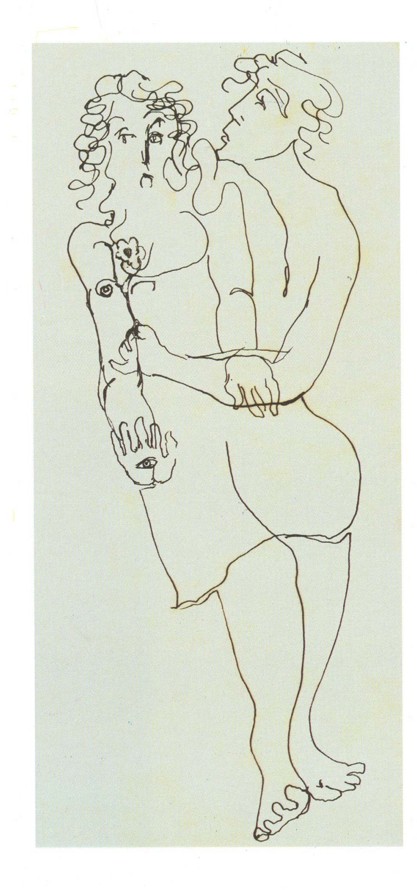
■ بدأت اللوحة الفنية المعاصرة تتخلى عن (الموضوع) أو (الفكرة) لمصلحة تجريب تقاني، وبحث محصور في بنية اللغة التشكيلية، لاسيما بعد أن أوصل (التصوير الضوئي) وامتداداته الكثيرة والمتطورة (الرسم) إلى طريق مسدود. هل تعتقد أن اللوحة بدون الموضوع أو الفكرة، مقبولة، ويمكن أن تعيش؟

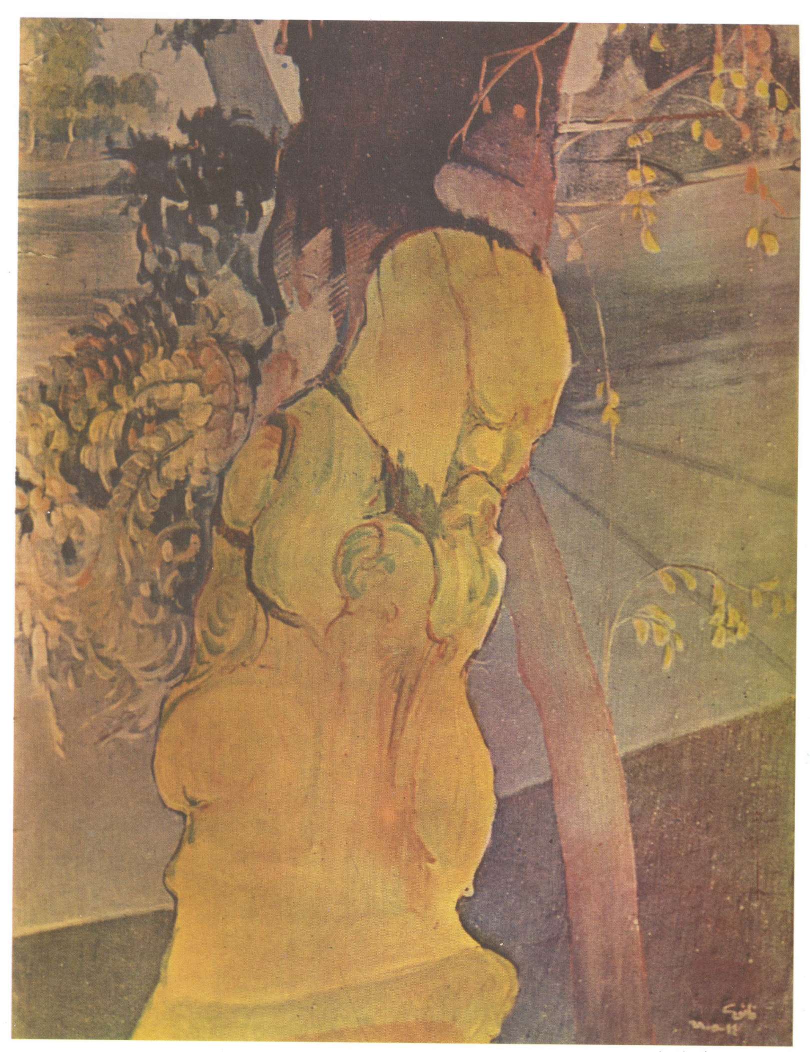
– هناك من يرى أن الدافع إلى الانطباعية التصويرُ الضوئي، وثمة من يرى بذور الانطباعية في الماضي البعيد والقريب: فيلاسكيز وغويا والرومانسية ومدرسة باربيزون ومييه وكونستيبل وكورو وتورنر ومانه...، وفي الفن الياباني... وفي دراسة اللون والضوء من قبل نيوتن وغوته وماكسويل وغيرهم، وثمة من يرى في القرن التاسع عشر المحرض الأكبر لأنه كان قرناً مضطرباً وغريباً، ففيه اصطدم الماضي مع المستقبل، والثقافة التقليدية مع الأذواق الجديدة، والطبقات الاجتماعية القديمة مع الجموع العمالية في طور التشكل، لقد كان قرناً خصباً بوعوده وغنياً بذكرياته...

كان المصورون الضوئيون في باكورة أعمالهم يقلدون الفنانين الكبار من أمثال آنغر ودافيد ورونوار وديغا وكوربيه سواء في الشكل أم في المضمون، وفي المقابل لم يجد الفنانون غضاضة في الاستعانة بصور المصورين الضوئيين والإفادة من نماذجهم، فكان سيزان يستعين أحياناً بصور ضوئية حتى في تصويره للطبيعة الصامتة! زد على ذلك أن آنغر Ingres، ذلك الرسام العملاق، قد أفاد من صور نادار الضوئية.

لا أحد ينكر ما أفاد التصوير الضوئي التصويرَ الزيتي، ولا أحد ينفي ما للتصوير الضوئي من فضل في إدخال التصوير peinture (وغيره طبعاً) إلى كل بيت...

أما الشعور بأن الدروب صارت مسدودة، فإن هذا الشعور





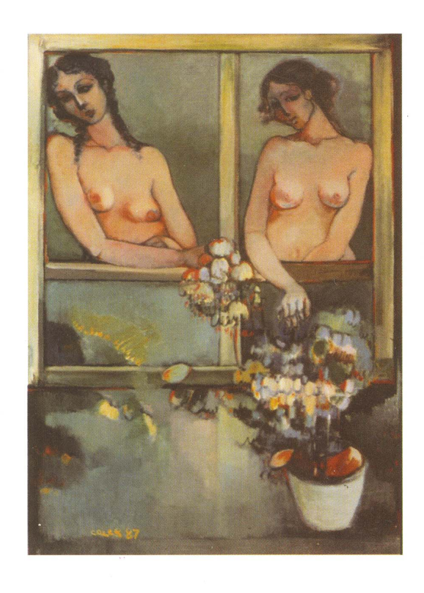
شجرة على ضفاف الفرات.

يعود إلى عصور قديمة وحديثة، فكم من فيلسوف ورجل دين تنبؤوا بنهاية العالم الوشيكة، ولا سيما في القرون الوسطى. ألم يعلن نيتشه عن موت الله على الأرض؟ ما أدى إلى الشعور بموت الإنسان والفن معه. ألم تبشر الآلة بموت روح الإنسان وشعره، ألم يضع التقدم العلمي الكرة الأرضية تحت رحمة ذرة لاترى بالعين المجردة؟

■ هذا عن علاقة التصوير الضوئي بالتصوير الزيتي،فماذا تقول عن الموضوع والفكرة؟...

– أما بالنسبة إلى الموضوع والفكرة لمصلحة التجريب التِقاني، فإن الفنان أولاً وأخيراً ماهو إلا ذاك الإنسان الذي يتمتع بالقدرة والطاقة والرغبة في تحويل إدراكه البصري والبصيري إلى شكل مادي... كانت الفكرة سيدة الشكل، والعدد الأكبر من الروائع الفنية يستمد روعته من فكرة ما جلية، ولكن بمجيء الانطباعيين بدأ الموضوع يفقد مكانته بالتدريج وذلك لأن اهتمامهم راح ينصب على الإمساك بالزمن الهارب وعلى تلاعب ضوء الشمس في الطبيعة وموجوداتها... وبفعل ما يعتور المجتمع على كل الصعد – فناً وأدباً وفلسفة وعلماً... – تغلبت اليوم قيم الاصطدام على الجمال، إن الإثارة الفظة هي السيدة المهيمنة على النفوس اليوم، ووظيفة الآثار الفنية الحالية تقوم على انتزاعنا من حالة التأمل، ومن " السعادة الجامدة " هذه الآثار غلبت عليها حالة عدم الاستقرار... إن أشكال اللاوعي اللاعقلاني والآني حلت محل النماذج التي يتوقعها العقل وينتظرها، فلم نعد نرى أعمالاً ناتجة عن الرغبة في " الكمال "، إذ إن الرغبة البالية هذه تبددت أمام غلو الأفكار الجديدة... ما أدى أحياناً إلى الفلتان وتقديم أعمال فيها من الاستفزاز والخسة ما لا يمكن تصوره على مثال ما قدمه مانتسوني Manzoni الذي قام بتعليب فضلاته في علب معدنية على شاكلة علب الكونسروة، ولكي يزيد في استفزازنا رقمها خشية التزوير!!!

وأنا طالب في كلية الفنون الجميلة قال لي فناننا الأستاذ إلياس زيات ذات يوم: " وكأني بك رافض للعصر الذي أنت فيه "... والحقيقة أنني الآن، أكثر من أي وقت مضى، أشعر بالحزن لما آلت إليه أحوال البشر على كوكبنا، فهاهو عالمنا يسير حثيثاً نحو حتفه، والشر حاضر في كل مكان، والإنسان ،هذا الحيوان



"العاقل"، يبتكر في كل يوم ويخترع أدوات دماره، ومنافذ الأمل تتوارى خلف ستر من اسمنت وحديد ونفايات، وأنواع من النبات والحيوان تبيد وتفنى، والطبقة المتوسطة بقدرة قادر انضمت إلى ركب جموع الفقراء، وملائكة الخير والسلام القليلة الحيلة متوارية لاأدري أين!! ماذا أيضاً؟!! ما يدفعني في كثير من الأحيان إلى التساؤل عما بإمكان اللوحة والقصيدة أن تفعلا حيال ذلك!!

■ التطور التكنولوجي المذهل، وضع أمام الفنان التشكيلي المعاصر إمكانات ووسائل تعبير جديدة غير تقليدية، هل أنت معها أم مع وسائل التعبير التقليدية، وهل هذه الأخيرة قادرة على أن تلبي طموحك؟

– يمكن أن نضيف إلى هذا السؤال ماجاء في جانب من السؤال السابق والمتعلق بالتخلي عن الموضوع الفكرة لمصلحة التجريب التِقاني...



إن التِقانة هي التي تخدم الفنان وليس العكس، وهو الذي يطوعها لتخدم أغراضه، والفنان لايستخدمها إلا لأنها تتلاءم مع غاياته، فإن لم تكن كذلك استغنى عنها وبحث عن مادة وتِقانة تحققان مقاصده.

إن موضوع التِقانة والمواد المستخدمة في العمل الفني ليس جديداً، ولا أحد ينكر ارتباط التحولات في تِقانة التصوير باختراع أو باكتشاف مواد ومنتجات جديدة وضعت في خدمة الفنان.

ربما لم يكن الفنان فان آيك هو من ابتكر التصوير الزيتي، ولكن لوحته للزوجين أرنولفيني تعد شاهداً على الأسباب التي بموجبها أضحى التلوين الزيتي المادة المفضلة لدى الفنانين الأوربيين- إلى ماقبل منافسة الأكريليك المائي له – إن قصة الإنسان عموماً هي قصة صراعه مع المادة الخام بدءاً من العصا التي شذبها فصارت رمحاً يدافع به عن نفسه وعشيرته، وانتهاء بأقماره وصواريخه التي تجوب الفضاء بحثاً عن حيوات في عوالم أخرى.

كان هم الفنانين الأول في القرن الخامس عشر إزالة كل أثر للفرشاة، وفي القرن السادس عشر استبدلوا القماش بالخشب (حل القماش محل الخشب)، ما أدى إلى سهولة نقل اللوحات وطيها، وإلى التحكم بالإضاءة وتنويعها. إن أعمال تتسيانو الأخيرة تظهر مدى أهمية ما يقدمه شكل الفرشاة ويراع الفنان.

■ تريد أن تقول أن المواد والتِقانات هي في خدمة رؤى الفنان؟...

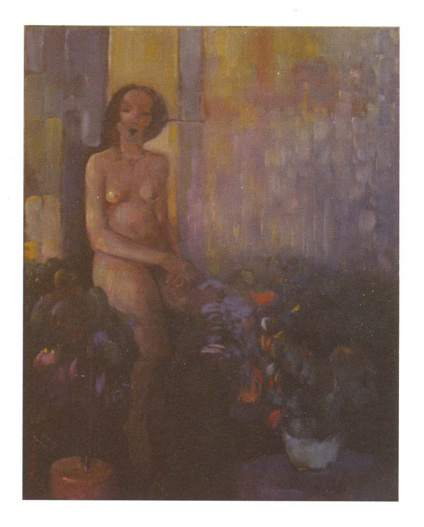
- إذا كنا هنا لسنا بصدد رواية تاريخ التِقانات في التصوير لأن المهم بالنسبة إلي وباختصار هو أسلوب الفنان، ففيه تتجلى ذاتيته وروحه، والأسلوب هو المواد المستخدمة، أياً كانت هذه المواد، بعد صهرها في المرجل اللامرئي للفنان وامتزاجها مع لحمه ودمه وأعصابه وعصره ومحيطه! ودليل ذلك مثال بسيط وواضح وهو نتاج كل من فان غوخ وغوغان، فمع أن الاثنين كانا يستخدمان المواد ذاتها من فراش وألوان



طبيعة صامتة.

وقماش وزيوت الخ...ومع أنهما أنتجا أعمالاً في غرفة واحدة في أثناء استضافة فان غوخ لغوغان في آرل، فإن أعمالهما لاتتشابه إلا في تاريخ ولادتها وفي خروجها عن المألوف، والناظر إليها يدرك على الفور الفوارق الكبيرة القائمة فيما بينها...فان غوخ مهد الطريق لتعبيرية جديدة، وغوغان أرهص بالرمزية والوحشية والـ cloisonnisme. أضف إلى ذلك أن الفن المعاصر هو حقاً فن جديد، فثمة ذهنية جديدة وحياة مختلفة وتكنولوجيا متطورة وتسيير ذاتي ومعلوماتية...، ففي كل يوم تطلع علينا اكتشافات واختراعات جديدة ومبتكرة، والثقافة أضحت متخلفة على الدوام تحاول اللحاق عبثاً بالجديد، وثمة مدارس وحركات وتيارات تتلاحق تباعاً وبسرعة مدوخة، فما إن تلد يموت معظمها!

إن موقعي مع الفريق الذي يتعامل مع لوحة المسند (الحامل) لا يعني أنني ضد المدارس والحركات والتيارات



الأخرى بدءاً من الانطباعية وانتهاء بالمفهومية والبرفورمانس وغيرهما...أليس ماقدمه الفنان أحمد معلا تكريماً لفقيدنا كاتب المسرح سعد الله ونوس كان فكرة خلاقة؟ فأنا ديمقراطي النزعة أقبل بالجديد الجدير بوسمه فناً وإن بولغ في تمرده، ولكنني أرفض الفلتان و" الزعبرة " على شاكلة ذاك الذي يواكبونه من المطار ويذهب ليجلس مع ذئب في قفص، ليعود بعد ذلك إلى المطار بالجروح والضماد، ويُطلب إلي أن أرى في فيلمه المصور عن هذا الحدث عملاً فنياً!!! هل يرمي بعمله هذا إلى استفزازي وإثارة سخطي؟ إن ما يحدث على أرض الواقع اليوم (في غزة مثلاً) أكثر من استفزاز وأكثر من صفعة وأكبر من جريمة!

▪ يلاحظ تركيزك في غالبية أعمالك على موضوع (العائلة) لاسيما المرأة التي تتناولها بحساسية مفرطة. ألا تعتقد أن، هذا الموضوع التقليدي استنفد أغراضه؟

- قبل الحديث عن المرأة في أعمالي ثمة توضيح لابد من تبيانه وهو أن اللغات الأجنبية تميز بين العاري " le nu " والعرية العورة " la nudité " وجملة ستر عورته العربية يقابلها في الفرنسية: cacher sa nudité وليس cacher son nu، فالعاري هنا يدل على جسم أو جسد صحيح وسليم، متوازن ومتفتح، وواثق من نفسه، إنه جسد ما قبل الخطيئة... في حين أن العرية العورة تدل على حالة ذاك الذي جرد من ثيابه، وتستحضر، إلى حد ما، ذلك الضيق أو الارتباك الذي نشعر به في مثل هذا الموقف... إنه جسد خائف وبلا حماية، وذلك هو جسد ما بعد الخطيئة، كتلك الأجساد الهزيلة العجفاء التي نراها في فنون القرون الوسطى.

كثيراً ما رسمت نافذة لتطل بفتحاتها على المتلقي أو هو يطل عليها كما نطل على صندوق الدنيا المغلق على أسراره وعوالمه...إلا من نافذة تثير فضول المشاهد وتدعوه للكشف وهتك السر...قد يلوح له أن النافذة ما هي إلا سجن يأسر الرجل والمرأة معاً في حيز معلوم ومحدود، وأن المرأة،



ملحق الثورة.



أم وطفل.

أسيرة جسدها، ما هي إلا متعة للرجل، وأن الرجل بدوره أسير موروثاته وتقاليده...أي أن الاثنين معاً مستلبان لاحول لهما ولا قوة، ومغتربان أحدهما عن الآخر وعن العالم والمحيط من حولهما.

أنا أرى في المرأة والرجل والطفل، وفي الأشياء والطبيعة عناصر ينهل منها الفنان ليؤلف بها وبطريقته اللوحة التي يتوق إليها...وثمة فنانون، كالتجريديين مثلاً، استغنوا عن هذه العناصر وأحلوا محلها قيماً تشكيلية خالصة من الأشكال والألوان والمواد...أليس الفنانان عبد الله مراد بتجريداته وإدوار شهدا بموتيفاته فنانين رائعين؟ المهم بالنسبة إلي ماذا يقدم الفنان، والأمر سواء أكان ما يقدمه امرأة أم رجلاً أم جريدة أم أشياء مهملة...

ومع ذلك فإن للعناصر حينما تدخل اللوحة أدواراً أخرى

تؤديها تختلف عن أدوارها خارج اللوحة...إن المرأة والشجرة والقط وغير ذلك من الأشياء والأحياء تصير في اللوحة قيماً تشكيلية تؤدي الدور الذي خصصه الفنان لها، لتكون كما أراد حدسه وذائقته وحلمه...

■ لنعد إلى الوراء: هل التماثيل الصغيرة للمرأة عند البدائيين مثل المرأة في المعابد الهندية مثل المرأة في التصوير الغربي؟...

– كثير من الفنانين، إن لم يكن معظمهم، رسموا المرأة وصوروها ونحتوا لها التماثيل، ولكن كلاً منهم قدمها على طريقته، ألا تختلف المرأة وتعبر عند كل من ميكلانجلو ورافايلو وتنتوريتو وفيلاسكيز وروبنز ورمبرانت وغويا ودولاكروا ورونوار وموديلياني وغوغان وماتيس وبيكاسو وكوكوشكا وشيله...عن عصر بعينه؟!

إذن المشكلة ليست في الموضوع الذريعة، وإنما في المصور، ودليل ذلك أن المرأة الجميلة في لوحة فاشلة لا تعني شيئاً ذا قيمة، في حين أن قصاصة من جريدة في لوحة لبراك أو بيكاسو تعني مع محيطها قيمة تشكيلية خالصة.

إن كلاً من غويا ورونوار رسم امرأة تحمل بيدها مظلة، ألم تدل امرأة رونوار على أن ثمة عصراً جديداً يختلف كل الاختلاف عن عصر غويا قد حل بتحولاته ودُرّجته وأفكاره وأجوائه؟

قال ماركس: كان ديالكتيك هيغل يمشي على رأسه وأنا جعلته يمشي على قدمين... وهذا هو دور الفنان، فمن البشاعة والانحطاط والتطير ورياء المجتمع ونفاقه ولدت على يد غويا تحفة فنية اسمها النزوات!

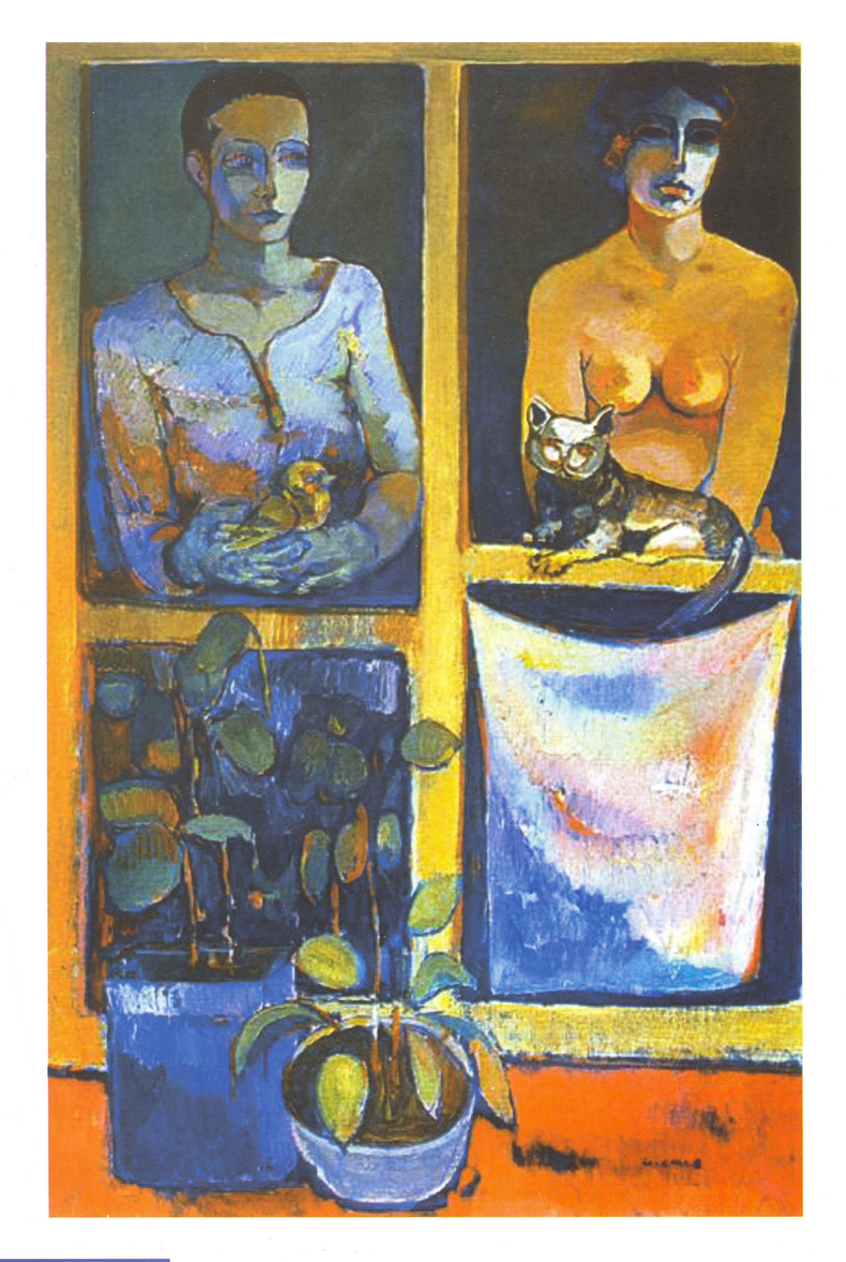
وحينما أراد الإنسان اختراع آلة تسير إلى أمام وخلف ليفيد منها في تنقلاته، لم تأت آلته بقدمين كما الإنسان، وإنما اخترع الدولاب، وهكذا الفنان إذا أراد أن يخلق عملاً فنياً فعليه أن يجد البديل الموضوعي، وأن يبتكر طريقته الخاصة به في الإفادة من العالم المحيط ومن عصره ومجرياته...

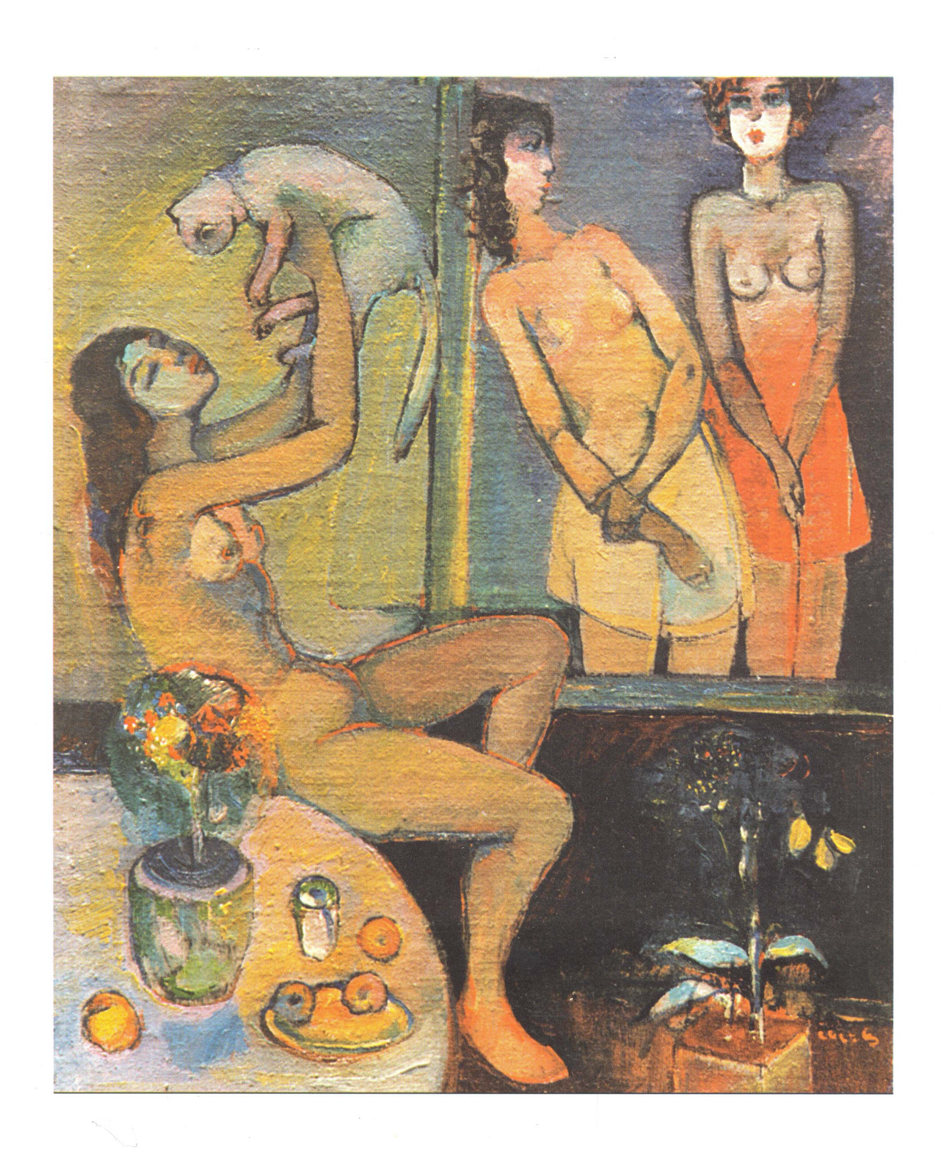
■ لك تجربة متميزة مع الرسوم التوضيحية، وكنت لفترة رسام (ملحق الثورة الثقافي) إبان انطلاقه منتصف سبعينيات القرن الماضي، كيف تصنف هذا النوع من الرسم، وهل يماهي النص الأدبي المرفق به كقيمة فنية وتعبيرية؟

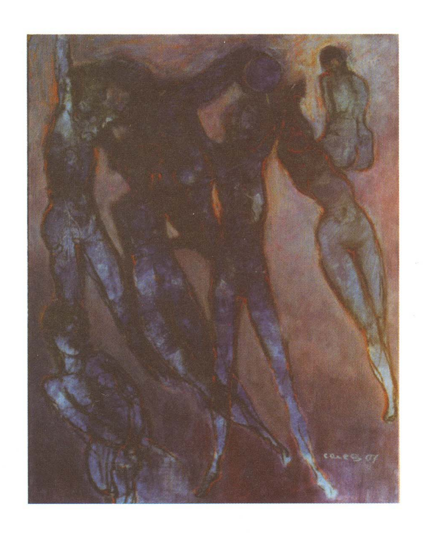
لابد هنا من التذكير بأن الصديق أسعد عرابي كان رسام الملحق الثقافي قبلي، وهوالذي عرفني قبل سفره إلى باريس بالشاعر مخرج الملحق الصديق محمود السيد، فأنا حتى مطلع السبعينات كنت مدرساً في دير الزور، ثم في ضواحي دمشق، ثم سنة استيداع قضيتها في إيطاليا، ثم أميناً لسر نقابة الفنون الجميلة...

قبل أن أباشر العمل في الملحق الثقافي تبين لي أني والشاعر محمود السيد، مخرج الملحق آنذاك، على موجة واحدة فيما يتعلق بالرسوم التوضيحية وعلاقتها بالنص، أي اتفاق وجهتي النظر على إمكانية تماهي الرسم مع النص أو عدمه... لأن ذلك كان يعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة العمل، فقبل صدور الملحق بيوم أو يومين، وبعد تجميع النصوص من شعر ونقد وقصص ومقابلات أدبية وفنية، وبعد الانتهاء من تنضيدها وطباعتها من دون العناوين الكبيرة الرئيسة والرسوم... كان المخرج (الشاعر محمود) يصطحبني معه مساء (بعد العاشرة غالباً) بسيارة الجريدة إلى مقرها، وفي مكتب الإخراج كنت أطّلع على النصوص لقراءتها مع ما خصص لها من مساحات فارغة متنوعة الأبعاد...بعض هذه المساحات كان موحياً وبعضها الآخر غير موح إن لم أقل مربكاً...ومثال ذلك مساحة فارغة طولها 25 سم وعرضها 3 سم! إضافة إلى أن النص قد يكون مريحاً وموحياً إلى درجة أني كنت أرى الرسم في الفراغ المخصص له قبل البدء في الرسم، وفي أحيان أخرى كان يجتمع النص والمساحة الفارغة ضدي ما يدعوني إلى الاستعانة











بالذاكرة بمعزل عن النص لتخطي المعضلة وبسرعة لضيق الوقت! وأذكر أيضاً أننا بدأنا عملاً لم نكرره، وهو الذهاب معاً -أنا والمخرج- إلى عرين الكاتب أو الشاعر موضوع المقابلة... ولقد ذهبنا، ذات مرة، إلى بيت الراوي المعروف حنا مينه، وفي أثناء تبادل الحديث بين الشاعر المخرج والراوي رسمت وجه حنا مينه أكثر من مرة اخترنا واحداً من الرسوم للملحق.

وباختصار كانت تجربتي مع الملحق(مع الأدب والأدباء) تجربة غنية وجميلة، أما قيمة هذه الرسوم التوضيحية فقد تركتها لك ولقراء الملحق في ذلك الزمان... من بين ماقرأته مثلاً قصيدة للشاعر فايز خضور فأوحت لي برسم حوّلته بعد زمن إلى لوحة زيتية هي الآن من مقتنيات وزارة الثقافة... وعليه يمكن القول إن الرسوم التوضيحية مثلها مثل النقد الأدبي، قد تشكل عملاً يتماهى مع النص كلياً أو عملاً فنياً قائماً بذاته أو رسماً توضيحياً لايعدو زينة للنص...

■ إلى جانب كونك تمتلك تجربة فنية عملية متميزة وحاضرة بقوة في التصوير السوري المعاصر، تشتغل في الوقت نفسه، على الفكر الجمالي المتعدد، أي على الفن النظري والترجمة، ولك مجموعة منشورات مطبوعة، وأنت دائم الملاحقة للجديد على هذا الصعيد. هل تعتقد أن الثقافة الفنية النظرية ضرورية للفنان، وكيف تفيده؟

- بما أن الموضوع يتعلق بالثقافة فإني أغتنم الفرصة هنا لأذكر أيضاً بما للفنانَين محمود حماد وإلياس زيات من فضل في النهوض بقسم الفنون التشكيلية في الموسوعة العربية، وبتزكيتي رئيساً لشعبة الفنون في الموسوعة من قبل الأستاذ إلياس حين رغب في ترك العمل فيها.

يمكن أن يكون سؤالك هذا موضوعاً لبحث شيق تحت عنوان "الفنان والثقافة".

في مقابلة أجريتها مع الأستاذ فاتح توجهت إليه بالسؤال نفسه ولكن بطريقة أخرى، وبما أن سؤالي وإجابة الأستاذ فاتح سيفيداننا في الإجابة على سؤالك، فإني سأذكّر بهما هنا: "يقولون إن للعقل حراساً تمنع الفنان من تقديم عمل فني عار من الشوائب (تدعوه أنت بالعمل الصافي). هل استطعت يا أستاذ فاتح تنويم حراسك، حراس العقل وغيره؟ هل استطعت نسيان

أو تناسي ما تعلمته كلياً؟ " انتهى السؤال (أقصد بحراس العقل هنا شيئاً أكبر من الثقافة من طريق كتاب...)،

وكعادته كان جوابه طريفاً ولكن ما أراده وما كان يتمناه أراه صعب التحقيق: " عجيب هذا السؤال وخفيف الظل يا عزيزي فائق، كل ما قلته صحيح، إذ ليس لدي ما أضيفه، دعني أدردش معك وأتبادل معك صورة الحادث عندما هاجمتني مجموعة من الزلاقط اللاسعة على ضفاف نهر حلب في الشمال السوري، نفس الشيء يتم معي كلما حاولت رسم لوحة (جادة) عش الدبابير هذا يهاجمني وأنا تحت ضوء النيون في مرسمي، أعلم أنها الأفكار المسبقة الصنع التي تحاول إقحام نفسها في اللوحة (طبعاً بمؤامرة من ذاتي الكسولة)... أترك اللوحة ثم أعود إليها وكل ما أحمله هو رفض مجمل المعرفة " من الصفر يتولد رائع الواحد " هذا القسم الذي أخذته على نفسي، يجب أن أبدأ من الصفر، نعم كل مرة من الصفر، يا ألله كم هو رائع عالم الصفر، إنه اللحظة الوحيدة الشريفة في تاريخ الكون... "

■ كأني بك تربط الثقافة بالعقل والشعور، وتربط الإبداع باللاشُعور؟ أليست الثقافة بمعناها الواسع راسب في اللاشُعور؟...

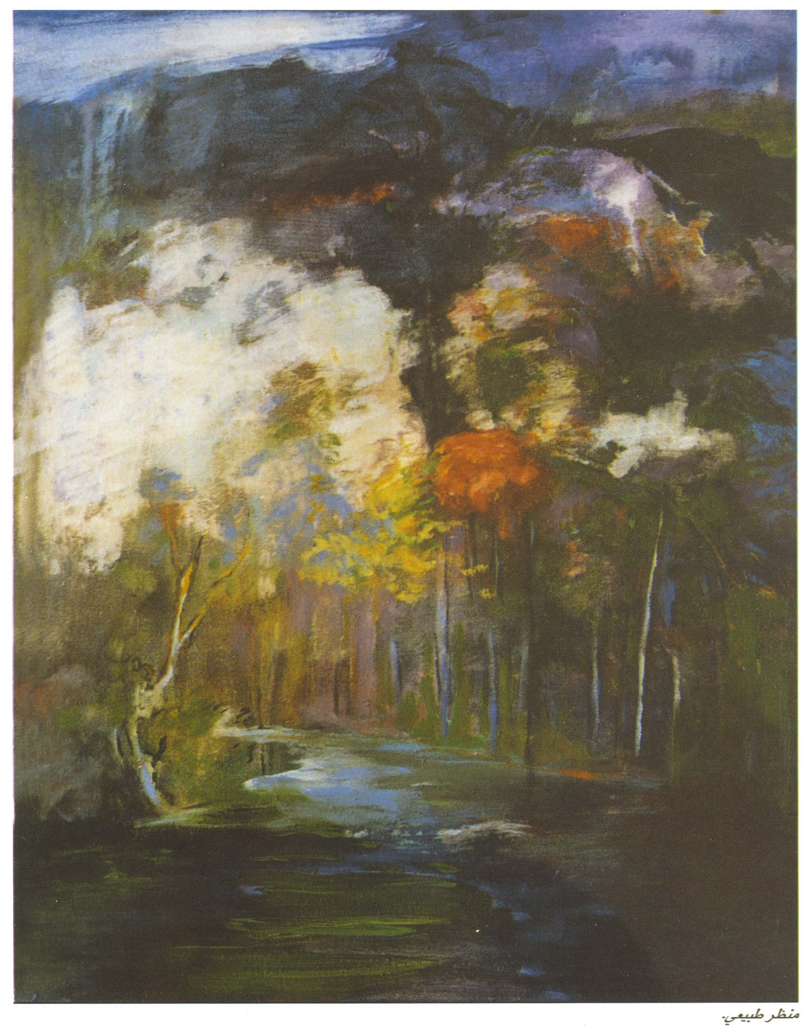
- أنت وأنا متفقان على ما يجنيه الفنان من الثقافة الفنية النظرية والعملية (زيارة المعارض والتجربة العملية)، ولكن للثقافة، مثلها مثل أي شيء آخر، أكثر من وجه... ويحضرني هنا قصة واقعية لفتاة معوّقة كانت ترسم رسوماً تضاهي رسوم الفنانين... ثم ما لبثت اللمسة الفنية أن غابت عن رسومها غب شفائها من مرضها العقلي. هنا نلمس ما للتلقائية والعفوية والتداعي الحر وما يجود به اللاشعور من أثر في العمل الفني، أضف إلى ذلك الاستعداد الشخصي واللاشعور الجمعي وما تحمله الجينات من مورثات، فالقصيدة واللوحة لا تحسب حساباً لـ 1+1=2، والفن كما يقول ماركوز منحاز إلى إيروس الذي يؤكد بكثير من الإلحاح على غرائز الحياة في صراعها ضد الكبت والمعوقات والتابو، والفن يحتوي من الحقيقة أكثر مما يحتويه الواقع القائم ، بل هو مغاير له، والثقافة تفيد في احتكاكنا مع الواقع المعيش، وتفيد الأنا الذي يعتمد " مبدأ الواقع "، أما الـ "هو" الذي يقوم على "مبدأ اللذة" والذي يلتقي مع اللاشعور فإن له مناهل أخرى يعتمدها وطرائق أخرى يلجأ إليها للظهور على السطح في عمل إبداعي... يقول هربرت ريد في "فن اليوم": "ليس للفن، بكل الصراحة، أي دخل بالثقافة المهذبة أو الذكاء. فهو في أصل نشوئه ممارسة أو تنشيط للحواس، هو التعبير التشكيلي لأحاسيس البديهة الأولية."

أعتقد أن الثقافة وانعكاساتها يعود في الدرجة الأولى إلى الفنان والشاعر... والفنان الأصيل هو الذي يفيد منها ومن ثقافات الشعوب وبطريقته، فبيكاسو، في مرحلة من مراحله، لم يجتر ما في القناع الأفريقي، بل أفاد هو وبراك منه و من معطيات من سبقهما (سيزان وغيره) في تدشين تيار جديد " التكعيبية "، فشتان بين قناع من ساحل العاج وآنسات أفينيون أو إحدى لوحات براك، وهاهو غوغان أيضاً يتخلى عن أسرته ويغادر أوربا وثقافتها ليفوز بأرض عذراء وأناس بسطاء يعيشون أساطيرهم، فيمتح من معين لاينضب.

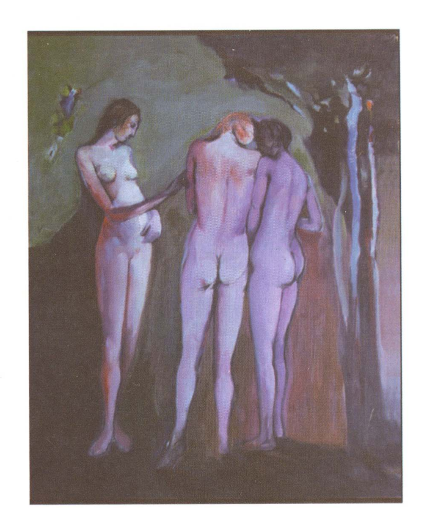
كان يُعتقد أن الإنسانية استغرقت قروناً لكي تتعلم الرسم بصورة صحيحة وفقاً للطبيعة، وأن الأثر الفني يدين بشكله إلى المعرفة التي لدى الفنان والتي تتفاوت من فنان إلى آخر، مع أن المعرفة عنصر ثانوي، إذ إن العامل الحاسم هو ما يقصده الفنان، فهو الذي يحدد اتجاه المعرفة... وهذا ما أدى إلى أخطاء نتجت عن عد الفن الكلاسي الأوربي مثالاً، والفنون اللاأوربية فنوناً هابطة...ولكن مجيء نقاد فن بمستوى إيلي فور صحح مسار النقد الأوربي، ففي مقارنته بين السيستين لميكلانجلو وتمثال من ساحل العاج يخلص إلى القول: " ... ولاشك في أن الزنجي هو الذي يشكل الأثر الفني الأصح... إنه يعكس النظام الكوني من دون أن يناقشه (يقصد بمعزل عن الثقافة).

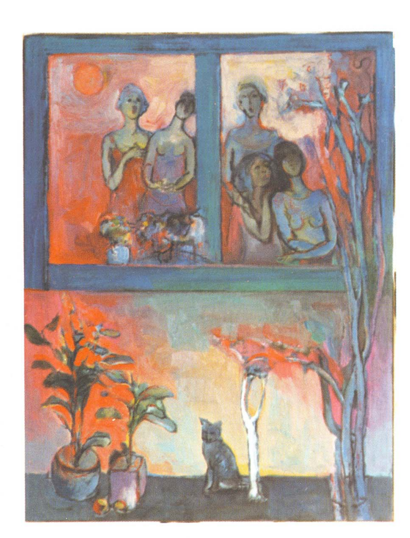
وباختصار أقول إن الثقافة والإطلاع وزيارة المتاحف ضرورة ولكنها لا تجعل من اللافنان فناناً ومن اللاشاعر شاعراً، فإن كان الأمر عكس ذلك لاختلط الحابل بالنابل ولصار بإمكان المؤرخ أن يكون عالماً اجتماعياً، والفيلسوف عالماً جمالياً، والمفكر كاتباً، والكاتب شاعراً، والشاعر رساماً، وهكذا... " إن كل فن مدين بوضعه الحالي لانطوائه على فوارقه الجوهرية الذاتية"...

■ أين تجد نفسك أكثر. في التجربة الفنية العملية، أم في عوالم الفن النظرية وملاحقة أسرار الكلمة وسحرها؟ بمعنى



منظر طبيعي.





آخر: أين يجد فائق دحدوح سعادته ومتعه الحقيقية: في النص البصري أم في النص المكتوب؟

- لأن ثمة اهتمامات كثيرة تملأ وقتي، حتى أن الـ 24 ساعة لاتكفينيي، وحبذا لو كانت هناك حيوات أخرى نعيشها، وأنا بهذا الخصوص أغبط أولئك الذين يؤمنون بالتقمص!... ودليل هذا التمني أني بعد تخرجي في كلية الفنون الجميلة وددت الحصول على شهادتين جامعيتين في الفلسفة واللغة الفرنسية، ولكنهم طلبوا إلي أن أتقدم لامتحان البكالوريا من جديد!! فعزفت.

في قصيدة لشاعر فرنسي من القرن الثامن عشر أو التاسع عشر (لا أدري بالضبط) يروي فيها مجريات الحياة اليومية لإنسان يعيش 90 عاماً، فيعدد الساعات التي يقضيها هذا الإنسان على امتداد عمره المديد في النوم والاغتسال والطعام والمواصلات والدراسة والمعاملات والمقابلات الخ...وبعد الجمع والطرح تبين أنه لم يبق له إلا ربع ساعة يكون فيها حراً، فيتساءل الشاعر: ماذا بإمكان هذا المسكين أن يفعل بهذا الوقت القصير!؟

المهم أنني ذلك الإنسان البسيط الذي يجد متعته الحقيقية أمام اللوحة، ولا سيما في الفترة التي تسبق توقيعها، فثمة بعض الإحساس بخيبة الأمل فور الانتهاء منها، فاللوحة التي أريد لما تولد بعد! أما المطالعة (الثقافة بأنواعها) والكمبيوتر (برامج الإخراج والفوتوشوب...) والإنترنت، والخبز اليومي: " الأخبار وأحداث العالم "، والفوز بفيلم رائع على منوال: رسالة في زجاجة، وجسور ماديسون، وعطر امرأة... فتأتي في المقام الثاني...

▪ أنت حاضر في التشكيل السوري المعاصر منذ ما يربو على أربعين عاماً. وعملت في أهم مفاصله. كيف تنظر إلى وضعه الحالي، لاسيما بعد هذا التكاثر المتلاحق لمنافذ عرضه، ودخول فئة جديدة إلى عالمه. فئة تملك قدرات مالية كبيرة، وتقوم الآن بتوظيفها في حقولها؟

- الفن التشكيلي السوري هو الأبرز بين نشاطات القطر الثقافية، فهو اليوم،التصوير بخاصة، إذا ما قارناه بما كان عليه أيام زمان (توفيق طارق) قد قطع أشواطاً وبلغ مستوى يضاهي ما بلغه الآخرون (في مجال لوحة المسند طبعاً). فجيل الستينات مازال معطاء ويقدم مع جيل الشباب صورة رائعة عما

وصلنا إليه في هذا المجال. والتصوير عندنا متقدم على النحت في الكم، وفي الكيف إلى حد ما، ولست أدري لماذا! فهل يعود هذا إلى ارتباط النحت في عقول العامة بالصنم وإرث زمان التخلف، أم أن الألوان، المتوافرة أكثر من الطين، التي لعب بها فناننا صغيراً فعشقها، هي التي تشده راشداً إلى التصوير أكثر منه إلى النحت؟

إن ما ينقصنا هو التجمعات الفنية، فازدهار الفن في الغرب بمدارسه وحركاته وتياراته ما تأتّى إلا مع التجمعات الفنية، ولعل نجاح فناني حمص، في جانب منه، هو محصلة طبيعية لتجمعهم ونشاطهم المشترك.

إذا كنت تقصد " بالتكاثر المتلاحق لمنافذ الفن " تكاثر صالات العرض ومنافذ بيعه، فإن ما كنا نتمناه في الستينيات صار واقعاً، وهذا أمر جيد، ودليلٌ على أن إنتاجنا التشكيلي ذو شأن، وأنه محط تقدير في الداخل والخارج... ودخول الفئة الجديدة إلى عالمه ما كان له أن يحصل لولا تأكد هذه الفئة من قيمة ما تروّج له وما يمكن أن تجنيه من مكانة وسمعة اجتماعيتين ومن أرباح... وهذا من حقها.

■ الغالبية العظمى من الفنانين التشكيليين السوريين تسفه النقد الفني التشكيلي المواكب، وتعتبره قاصراً، أو حتى غير موجود... بماذا تفسر هذا الموقف من قبل الفنان تجاه النقد والناقد؟

- لا يزال الفرد عندنا بعيداً عن قبول النقد والنقد الذاتي مع أن النقد من أهم مقومات تقدم الأمم ورقيها - فالفنان يرى نفسه في عمله! ما يشعره بأن النقد موجه إلى شخصه هو وليس إلى عمله... ولكن هذا لا يعفينا من القول بأن النقد عندنا في أغلبه هواية أو استعراض لثقافة الناقد الذاتية، فإن كان الناقد أديباً جاء نقده للّوحة أدبياً، وإن كان شاعراً جاء غنائياً، وإن كان على دراية بعلم النفس جاء نقده فرويدياً، وهلم جرا... أضف إلى ذلك أن النقد في معظمه نقد يومي عابر تتناوله الصحف والمجلات، وهو نقد يبقى على السطح ويخشى النزول إلى الأعماق... إن بين نقادنا وباحثينا أسماء أثبتت جدارتها مثل د. عفيف بهنسي، د. عبد الله السيد، د. أسعد عرابي، ولكن ما قدمته حتى الآن لم ينعكس لا سلباً ولا إيجاباً على الإنتاج الفني... ويبدو أننا، إضافة إلى النقد في عمومه، بحاجة إلى النقد التاريخي، لأنه لا يحول دون إصدار حكم جمالي سلبي، فبوساطته نفهم تاريخياً ما نشجبه جمالياً.

إن لكل زمان، أوعصر، أو مرحلة، ذهنية ومسلمات وقواعد مألوفة يؤمن بها الأفراد وينتهجونها، وللكتّاب والفنانين والمبدعين أيضاً ثمة قواسم مشتركة تتعلق بطبيعة اهتماماتهم الفنية والأدبية والموسيقية... وما يؤلفونه وينتجونه يتفق في كثير من الوجوه وهذه القواسم المشتركة، والنقد عادة يقوم معتمداً على هذه المعطيات لا يتجاوزها إلا نادراً، فإذا تقدم أحد المبدعين بعمل، خرج به على القيم الجمالية القائمة، والسائد المألوف، والخطاب الثقافي المتنفذ، فدخل في دائرة اللامفكر به... سارع معظم النقّاد إلى الحطّ من قيمة العمل، باستثناء قلة نادرة منهم، استطاعت ببصيرتها وحدسها، استشراف ما في هذا الجديد من ارهاصات.

ودفعاً لسوء الفهم أقول باختصار: إن النقد الفني والأدبي (وتاريخ الفن وتأريخه وفلسفته...) ضرورة، والعلاقة بين النقد والإبداع علاقة ديالكتيكية، كعلاقة اليد بالعقل، فكل منهما يفيد من الآخر ويطور ما أخذه، و معاً يكتشفان الجديد.

■ هل تعتقد أنك، كفنان، أنجزت ما كنت تحلم به، أم لازال أمامك الكثير لتنجزه؟

- إذا حولنا الإنجاز إلى نسبة مقروءة، فإن بإمكاني القول إنني لم أقدم، وبإرادتي، إلا عشرة بالمائة مما كان بإمكاني تقديمه. وإن لي في ذلك أسبابي ذكرت واحداً منها في معرض إجابتي على السؤال الثالث.

* * *

الصوفية في فنون الشرق!!..

د. عفيف البهنسي*

في سياق دراسة الجماليات، اختلفت الأسس الفكرية الفنية بين شرق وغرب، فلقد عرض الفلاسفة في الغرب لمشكلة الفن ضمن آرائهم في مسألة المعرفة وحدودها في الحساسية والعقل. ولعل باومغارتن هو أول من ميز علم الجمال عن غيره من مواضيع الفلسفة،وفتح الأبواب للجدل في مسألة الفن، وكان الفلاسفة قبلاً ، يجمعون على الرغم من احترامهم لمفهوم الحرية والإبداع، أن الطبيعة هي الأساس وأن الفن محاكاة لهذه الطبيعة، وقد يختلفون قليلاً في ذلك ، ولكن لم يرتفع صوت التحدي الموجه ضد الطبيعة والواقع إلا متأخراً.

بيد أن هذا الارتباط مع الطبيعة في الغرب كان ارتباطاً شكلياً، ذلك أنها كانت محل الجمال، بينما كان الفكر الجمالي في الشرق يصرّ على علاقة الوجود بالطبيعة، علاقة اندماج عضوي يختلط فيها الجميل والجليل والكامل.

وبمعنى آخر إن الفنان الغربي إذا صور مشهداً فإنه يصور الطبيعة ذاتها، أما الفنان الشرقي فكان يصور الطبيعة المثل والمطلق، فالغاية في الحالة الأولى تصوير مشهد، وهي غاية مقصودة، أما في الحالة الثانية فإن الغاية تسبق القصد، وما على الفنان إلا أن يصور الأشياء من خلال مفاهيمها.

تعتمد الجماليات الشرقية كما يبدو من آثار الفن القديم، أسساً مغايرة تماماً عن جمالية الغرب، ويجب أن نقرر منذ الآن أن العقيدة الروحية تبقى الكاشف المميز لفلسفة الفنون الشرقية كلها، المصرية والصينية والهندية ثم الإسلامية ، الفارسية والعربية.

يعتقد الصينيون منذ بداية وجودهم المتحضر بوحدة الإنسان مع الطبيعة. والمصور الأول عندهم هو «بان كو» كان كائناً طبيعياً وجد منذ مليوني سنة وكانت السحب والرياح من أنفاسه وكان الرعد من صوته، وصارت الأرض من لحمه، والشجر من شعره ، والمعادن من عظامه ،والمطر من عرقه، والخلائق كلها من الحشرات التي كانت عالقة بجسده.

وعندما ظهر مذهب (الآلدوية) الذي أعلنه الحكيم (لو-دزه) تكرست وحدة الوجود والطبيعة، واستمرت الطبيعة المجال المقدس الذي يستوعب الآلهة والطبيعة والإنسان.

وعندما ظهرت الكونفوشيوسية عام 500 ق.م كان على الشاعر تشوبنج أن ينادي بالتسامي، عن طريق تصوير الطبيعة من خلال الآلهة والإنسان.

لقد انعكست هذه العقائد على فن التصوير الصيني الذي حمل طابعه دائماً دون أن يتاح له ما أتيح للفن الغربي من دراسة وتحليل.

ونحن إذا تأملنا لوحة من لوحات الفن الصيني القديم، كأعمال «سي هو» في عهد الهان، أو لوحات «بن لي بن» من عهد أسرة تانغ، فإننا نرى هذه الأعمال تتصف بالصفات التالية، تمثيل الطبيعة بخطوط واضحة وأشكال ضبابية ومنظور غريب، وسنأتي على الحديث

*باحث في الفن العربي وفي تاريخ الفن العام .



الصوفية في المنظور الروحاني العربي.

عن هذا المنظور وتحليل عناصره على ضوء مفاهيم علم المنظور.

وفي الفن الهندي نرى أيضاً ملامح العقيدة الهندية، كما نتعرف على تطور أسلوب الفن الهندي من خلال تطور العقائد ذاتها.

ذكرت أسفار «الفيدا» العقائد الهندية التي تقوم على آلهة متمثلة بقوى الطبيعة وعناصرها السماء والشمس والأرض والنار والضوء والرياح.

وفي أسفار «بوباتشاد» البوذية تتوضح مرة أخرى مبادئ وحدة الوجود وتناسخ الأرواح، فالآلهة والإنسان يشكلان وجوداً واحداً، والروح سرمدية تذهب إلى «كايا» الجنة أو إلى «فارونا» النار. ولقد كانت قوة الله مجردة مبثوثة في الطبيعة ، ثم أخذت شيئاً فشيئاً شكلاً روحانياً بعد أن امتزجت الأساطير بالعقيدة عند البراهمة. و بعد ها تأثر الفن الهندي بمبادئ الفن الغربي ، خارجاً بذلك عن المبادئ الأصيلة التي كانت أقرب إلى مبادئ العقيدة الصينية.

وتبدو العلاقة الصوفية مع الطبيعة في فنون الشرق الأقصى. واضحة في المنظور الصيني حيث لا نرى نقطة الفرار واقعة على خط الأفق، بل تقع خلف المشاهد، لأن الأفق حسب العقيدة الصينية التي أتينا على شرحها، هوجزء من الطبيعة، ولذلك نرى الأشياء القريبة أقل وضوحاً من الأشياء البعيدة، على عكس المنظور الخطي (الفوتوغرافي).

وفي المنظور الهندي، لم يكن الأمر مختلفاً عن مفهوم الصين في البداية، ولكنه وقد اتجه نحو المحاكاة، أصبح وسطاً بين المنظور الصيني والمنظور

الغربي. فنقطة الهروب لا تقع على خط الأفق دائماً وليست هي في سمت الناظر. ذلك أن مصدر الرؤية قد يكون خلف الناظر أو أمامه. وعلى هذا فإننا نرى الأشياء في التصوير الهندي متباينة الاتجاهات والمواقع في البعد الثالث.،

ويتميز التصوير المصري بمخالفة المنظور الرياضي ، بل صور المنظور مسطحاً مصوراً الأشياء بنسب واحدة . مستخدماً المسقطين الأفقي والرأسي، بحدس سحري يمكن وصفه بالصوفية لارتباطه بالشمس (آمون) ، أو بالإله الواحد (آتون)في عهد أخناتون حيث بدا فن التصوير المصري متجهاً نحو عالم علوي ، وصفه ثروت عكاشه أنه عالم الديدونة .

هكذا تبدو النزعة الروحانية أوالصوفية في الشرق من خلال علاقة الإنسان بالكون والطبيعة بحدس أصبح تقليدياً . ولكن في المذاهب الصوفية الإسلامية العربية والفارسية يتجلى الحدس ليس بوصفه آلة إبداعية وحسب، بل هو آلة للتواصل مع الآثار الإلهية التي يتمثل الكون صورة عنها. حكاية هذا التواصل الصوفي تصل بنا إلى جعل الإنسان الفنان أكثر مقدرة على السيطرة على الطبيعة، والتحكم في اختيار أجمل وأجلّ ما فيها ، حسب رؤية وجدانية تجعل الإنسان أقرب إلى الكمال الذي يتجلى في روعة الكون والخلق كما يرى السهر وردي ، وقد رأى الله نور الأنوار ومن نوره تتحصل ينابيع لا حد لها من النور، هكذا يردّ السهروردي العالم إلى نور الله وفيضه، وهذا النور الإلهي هو مصدر جميع الصور كما ورد في كتابه «حكمة الإشراق».

وفي كتاب «فصوص الحِكم» يقف محيي الدين ابن عربي عند حدود الاعتقاد بوحدة الوجود، بمعنى أنه ليس في العالم ثمة وجودان، بل هو وجود واحد، والله هو الوجود والعالم ، وصوره في مظاهر الله تعالى، أي إن وجود الله قائم بوجود المخلوقات، والله هو الكلمة وتتمثل الكلمة الجامعة في الإنسان الكامل.

من هذه المنطلقات الفلسفية الصوفية نستطيع أن نميز الفروق البيّنة بين الغرب والشرق في صياغة منظور الصورة التشكيلية.

يعتمد علم المنظور الغربي على مبادئ رياضية تتصل بعلم الضوء كانت قد طبقت منذ عهد الإغريق، وكان المصورون من أمثال «أبولونيوس» و «باراسيوس» و «زوكسيس» قد مارسوا هذا النوع من المنظور الخطي. وقام



المنظور الرياضي في فن عصر النهضة.

«فيتروف» بإظهار مبادئ هذا العلم بأسلوب رياضي، ثم جاء عصر النهضة فتبنى الفنانون جميع مبادئ الفن الإغريقي الروماني، وقام الفنانون والمعماريون من أمثال برونللسكي وجيوتو والبرتي، بإكمال مبادئ هذا العلم.

نستطيع تفسير هذا العلم بلغة العصر، بقولنا إنه محاولة تطبيقية لتصوير الأشياء كما لو كانت مصورة بآلة فوتوغرافية. وعلى هذا كان على المصور أن يلاحظ أموراً أساسية، أولاً، إن العين ثابتة ويجب تحديد موقعها بالنسبة لخط الأفق، وإن الأشياء تتصل بخطوط إشعاعية تتجمع في نقطة هروب تقع على خط الأفق. والواقع أن هذه الخطوط تقابل حزمة الأشعة الصادرة من العين والمتصلة بحدود الأشياء المرئية. وحسب مبادئ علم الضوء، فإن حزم الأشعة الضوئية الصادرة من الأشياء المرئية، تتجمع في عدسة العين لكي تنتشر على صفحة الشبكية.

وعلى هذا نقول، إن ثمة حزمة ضوئية ذات شكل مخروطي تتجمع في عدسة العين، وتنتشر في أنحاء صفحة ورقة الرسم لكي يتحدد شكل الشيء في الفراغ.

وفي المنظور الإسلامي نرى المنمنمة الفارسية عند بهزاد مثلاً أو نرى المرقنة عند الواسطي وقد اعتمدت منظوراً مختلفاً نسميه المنظور الروحي الصوفي.

وعودة إلى منطلقات الصوفية عند السهروردي وابن عربي، حيث لا ترد الطبيعة في المفهوم الإسلامي أزلاً ألوهياً، وليست هي واقعاً مادياً بذاته، بل هي وجود مخلوق شأنه شأن الإنسان، والوجود كله من خلق الله، وهو يتحرك ويتفاعل بقوة الله. و يرى الصوفي الأشياء من خلال مفهومها كموجدات بفعل الله وقوته.

إن هذه الأسس العقائدية هي التي حددت معالم الجمالية الإسلامية وأوضحت مفهوم الفن الإسلامي، وعلى قواعدها أصبحنا قادرين على تفسير كثير من الأمور التي لم يكن بالإمكان تفسيرها سابقاً، وهي: التحريف في الشكل، عدم احترام المنظور الخطي، كثافة الأشكال في اللوحة وإشغال الفراغ، الرقش العربي بنوعيه الهندسي والنباتي، التلوين الرمزي.

إذا عرّفنا المنظور البصري بأنه العلم الذي يحدد رياضياً أنواع وحجوم الهيئات المتعاقبة في البعد الثالث، انطلاقاً من زاوية البصر، واعتماداً



الطابع الصوفي في الفن الصيني.

على خط أفقي يحدد مستوى النظر، فإننا بذلك نضع أساساً لتمييز المنظور الروحي الإسلامي ولإبراز خصائصه.

وأول ما يبدو عند المقارنة بين المنظورين، أن المنظور البصري يقوم على كشف الأبعاد المتعاقبة في زاوية البصر، فيما نراه في المنظور الروحي يحدد مرتسم الأشياء على مسطح، أو هو يؤول إلى رسم شريحة الأشياء والمواضيع، وقد تكشفت فيها جميع الخصائص الشكلية لهذه الاشياء.

ولهذا نقول كانت مهمة الفنان الشرقي دائماً التعبير عن الرسم بذاته، فيما كانت مهمة الفنان الغربي التعبير عن مشهد بذاته.

لقد درج الفنان على عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه لأنه يعني المضمون الروحي للأشياء، وهذا المضمون المرتبط بقدرة الله تعالى الذي ينفخ الروح في الأشياء مما يفوق مقدرة الإنسان، على عكس الفنان الإغريقي أو فنان عصر النهضة الذي سعى دائماً للتعبير عن الكمال الإلهي من خلال الكمال الإنساني، ولذلك لجأ إلى القواعد الرياضية التي تحدد الأصول المطلقة للجمال والواقع الأمثل.

وثمة أمر هام في المنظور الروحاني الصوفي، وهو أن الكائنات والكون كله موجود بالنسبة لله لأنه من صنعه وخلقه وليس وجوده قائماً بالنسبة للإنسان، وهكذا فإن الأشياء والمشاهد ترى من خلال وحدة الوجود حيث لا تحدُ زاوية بصر ضيقة، على عكس المفهوم الغربي الذي يجعل الأشياء والمشاهد مرئية من خلال عين الإنسان، وشتان بين رؤية شاملة ورؤية ضيقة، بين رؤية الله ورؤية الإنسان، ولكي نوضح هذه الخصيصة نستعير الشمس كمصدر ضوئي شامل، ونأخذ الشمعة كمصدر ضوئي محدد، ونحن نعرف أنه ليس للشمس زاوية ضوئية على نقيض الشمعة، ولذلك فإن الأشياء المتعاقبة في الحزمة الشمسية تظهر بقياس واحد وانعكاسها واحد، أما الأشياء المتعاقبة في الحزمة الضوئية الصغيرة، فهي قياسات متغيرة يتحكم فيها قانون المنظور الضوئي إياه.

ولكن المثال يبقى قاصراً، فإذا كانت أشعة الشمس اسطوانية وأشعة الشمعة مخروطية، فإن للأشعتين مصدراً ضوئياً ثابتاُ لا يسقط على الأشياء إلا من جانب واحد، أي أن الرؤية في الحالتين تكون من جانب واحد. أما الرؤية الإلهية فهي اسطوانية لشمولها وضخامتها، ثم هي رؤية من جميع الجوانب لأنها صادرة من نقاط لا حد لها وغير ثابتة لأن الله يملأ الوجود. وهكذا فإن حزم الرؤية الإلهية الأسطوانية المسلطة على الأشياء بزوايا قائمة لا تتجمع في مصدر واحد، بل إنها لتصدر من جميع الاتجاهات. ولأن الفنان عاجز أن يرسم بشكل مجسم جميع وجود الأشياء الموجودة بالفعل وبالنسبة لله، فإنه يقوم بتجميع إسقاطات الرؤية الإلهية الأسطوانية من جوانبها ورصفها على سطح واحد. وهذا ما سعى إليه بيكاسو دون نجاح كامل.

وهنا نقول إذ كان الموضوع في منظور الروحي الصوفي لا يرى من خلال عين الإنسان بل من خلال عين الله، فإن هذا الموضوع ينفصل عن الواقع ويصبح شيئاً جديداً وواقعاً جديداً يفرض نفسه على الناظر، في حين تبقى المواضيع الخاضعة للمنظور البصري تابعة لشروط الناظر الذي يحدد مفاهيمه العلمية وقوانينه المكتسبة على الفن، وهذا مخالف لأهم مبادئ الفن وهي الطرافة والجدة.

ومع ذلك فإن هذا المنظور لا يتنكر للواقع، ولا يهمل دور الناظر المتلقي ، فإذا كان المصور الذي يطبق قواعد المنظور البصري يحاول إبراز الواقع كما تلتقطه عدسة آلية، ساعياً لإرضاء عادة الرؤية عند المشاهد، فإنه بذلك إنما يصور الأشياء من زاوية اختارها هو وفرضها على المشاهد، أما المصور الروحي فهو يأخذ من الوقع عناصره الفنية (السجادة مثلاً والطاولة والإطار المعماري والأشخاص)، ويرسمها ثم يرصفها على سطح واحد لكي يبدو ما فيها من جمال فني، فليس ما يهمه هو الجمال الشيئي والموضوعي.

على أن هذه العناصر المقسمة المستقلة، تندمج في وحدة العمل الفنيَ بسبب صغر حجم الصورة في الفن الإسلامي، وهذا ما ألفناه في المنمنمات وفي الصور الترقينية الموجودة في المخطوطات، أما في الصورة الكبيرة التي تزين واجهات المباني وجدرانها، فإننا نرى العنصر الواحد في اللوحة قد انفصل لكي يصبح لوحة مستقلة لا علاقة لها بالشيء ذاته، وهذا ما يسمى بالرقش العربي. وقد يعود هذا العنصر المستقل لكي يشكل جزءاً من لوحة منمنمة، وهذا ما درج النقاد على تفسيره من أن منمنمة لبهزاد مثلاً، إنما تشمل عدداً من العناصر المأخوذة من



زخارف ورقوش كبيرة.

وهكذا فإن المنظر في لوحة مسطحة يبقى حراً مطلقاً لا تقيده قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث، من خلال زاوية البصر المحددة.

إن هذا التعدد والاستقلال في عناصر الموضوع، يجعل اللحظة الزمنية للعمل الفني متعددة بتعدد هذه العناصر، وهي متفاوتة في المدة بحسب ما فيها من تدقيق تجميلي وتكويني. فيما نرى أن الصورة المعتمدة على المنظور البصري محددة بلحظة زمنية واحدة، وهذه اللحظة سريعة جداً لأنها أشبه باللقطة الفوتوغرافية.

إن هدف الفنان الصوفي هو أن يجعل الأشياء مجابهة للنظر من خلال أجمل ما فيها ودون أن تشوه قواعد المنظور حقيقتها وجمالها لحساب الرؤية المنظورية العلمية، فإذا كانت الرؤية الإلهية للإنسان والتي تتحكم في تحديد المنظور الروحي ذات أشعة مستقيمة كأشعة الشمس نظراً لشمولها وإطلاقها، فإن وصولها إلى الأشياء لا تقطعه حواجز صنعية وعلمية كما تقطع الشمس العدسات المقعرة أو المحدبة أو المواشير التي تضيق الحزم الضوئية أو تنشرها أو تحللها، وهكذا فإن الرسوم تبقى إسقاطاً للأشياء وليس انعكاساً لها.

ولعلنا نلاحظ أنه إذا كان المنظور الخطي يسعى إلى إبراز البعد الثالث، أو العمق بأسلوب رياضي علمي، فإن المنظور الروحي لم يتخل عن هذا البعد تماماً، بل انطلق وفق مسيرة مختلفة، فالعين لا تنظر إلى الأشياء نظرة محددة، بل هي تنقل من بؤرة الصورة إلى حواشيها بحركة متصلة لولبية، ويمر خط النظر من أهم النقاط القائمة على الأشكال وهي العين أو اليد.

ولقد حاول بابادوبولو Papadopoulo في كتابه(الإسلام والفن الإسلامي) إثبات هذه الطريقة، فاستعرض مئات من المنمنمات، فلم ير من بينها ما يخرج عن هذه القاعدة.

والواقع أن هذا البعد الثالث اللولبي يتماشى مع المفهوم التصاعدي الروحاني للمنظور في الفن الإسلامي حسبما شرحناه.

ولا بد من الإشارة إلى الفرق بين المنظور الروحي والمنظور الهندي، فهما متشابهان في عدم استقرار عين الناظر للمشهد، ولكن العين في المنظور الروحي تبقى مطلقة الحركة بدون قيود، ولكنها في المنظور الهندي تتحرك ضمن تعدد خطوط الأفق عنده، أو ضمن تعدد نقاط الهروب على خط الأفق الواحد، ولكنهما مختلفان تماماً في جميع الأمور التي يبقى المنظور الهندي مشابهاً فيها



الاتجاه إلى الدينونة في الفن المصري.

للمنظور الغربي.

ويبدو الفرق ضعيفاً بين المنظور الصيني والمنظور الروحي، ذلك أن نقاط الهروب عند الصين تتجمع على خط الأفق الذي يقع خلف المشاهد لا أمامه، في حين نراها عند العرب متوازنة في الفراغ ولا تتجمع، أو أنها تتجمع في بؤرة تقع على خط الأفق الذي يقع خلف المشاهد في نقطة اللانهاية.

أما الظل فقد يكون موجوداً في التصوير العربي، ولكن إن وجد فهو لا يخضع لوحدة المصدر الضوئي كالظل في التصوير الغربي، بل إن مصدر النور متغير، فهو نور إلهي وليس نور الشمس، وعلى الأقل هو يخضع لمشيئة المصور كما هو الأمر في التصوير العربي الواضح في أعمال الواسطي في مخطوط مقامات الحريري.

في مجال تحليل الهدف الذي يدفع الفنان والرقاش إلى إملاء فراغات العمل الفني بعناصر كثيفة، نقف عند تفسير واضح للموقف الصوفي في الفن الإسلامي، في حين فسر أكثر النقاد الغربيين الدافع لهذا العمل هو الفزع من الفراغ كما يقول وورنغر، وكما أوضحه يونغ، و عندهم أن هذا الفزع قديم عند الشعوب البدائية وفي فنونهم، ولكنه هنا يبدو متأكداً بنزعة خرافية وهي محاولة إبليس التي لا يقابلها بالأهمية إلا عبادة الله، فحيث يسعى المرء إلى مقاومة إغراء إبليس يكون قد أرضى الله وأطاعه والعكس بالعكس. ولكي لا يترك الفنان مجالاً في عمله الفني لعبث إبليس وتخريبه فإنه يقوم بإشغال جميع الفراغات في عمله الفني، إما بإضافة عناصر شكلية في تصويره التشبيهي، أو بتفريغ عناصر تجريدية هندسية أو نباتية في رقشه العربي.

لقد آن الأوان لكي نضع حداً لهذا التفسير الساذج البعيد عن التأويل الصوفي المتمثل بالمنظور الروحي التي عرضناها، لكي نجد الأمر مبرراً ضمن نطاق الرؤية الصوفية التي حددنا ماهيتها من خلال فلسفة السهروردي وابن عربي.

في المنظور الصوفي الإسلامي ،نرى الأشعة البصرية الكثيفة التي تصدر عن المشاهد متجهة إلى الأشياء وقد صورها المصور بحسب كونها موجودة بفعل الله، هذه الأشعة تتجه إلى جميع الأشياء وعلى اختلاف وجودها في عمق الوجود، ولذلك فإنها تصطدم بعدد لا حد له من الأشياء التي يلتقطها الفنان وينقلها إلى عمله، ومهما توسع الفنان في التقاطها ،فهو عاجز ولا شك عن إكمال واجبه بالتقاطها كلها نظراً لوفرتها في الوجود. ويتجلى ذلك بمثال الكواكب في السماء ،فأشعة الشمس الغاربة تصطدم بها على اختلاف وجودها في أعماق السماء فتظهرها على صفحة واحدة، كثيفة لا حد لكثافتها ، ونحن إذا لم نستطع رؤيتها كلها فذلك لعجز في رؤيتنا، ولعلها تغطي قبة السماء بكثافة وجودها.

إن هذه الأشياء التي تبدو في خلفيات العمل التصويري كثيفة مسطحة، إنما تساعدنا على تفسير وجودها المترامي في البعد، فتتدخل في كون الصورة شديدة الاندماج، فعندما لا ندري مكان المشاهد من هذه الأشياء، أهو في أقصى البعد عنها أو في أدنى القرب منها، أم هو في أعماقها، فإن المسافات والفراغات تنعدم لكي تبدو لمحة في هذا الكون التصويري الجديد، الذي تشابكت فيه مصادر الرؤية إلى أقصى حد ممكن.

ومرة أخرى يبدو الأمر أكثر وضوحاً إذا ما لجأنا إلى الرقش العربي الهندسي، فنحن نرى العناصر الهندسية المجردة تلتحم بانسجام مطلق، ضمن نطاق حركة جابذة نابذة تصل المطلق (الله) بالكون غير المحدد. وهذه العناصر مفروشة في جميع أنحاء رقعة التصوير، لا تترك مجالاً لثغرة في هذا الوجود الرائع.

وبصورة عامة ، تتجه الصوفية في الفنون الإسلامية لنقل المشهد التصويري إلى ما بعد الواقع الحسي ، إلى ما بعد الطبيعة والفيزياء ، قريبة من حدود الوجد عبر المنازل و المقامات والأحوال، وصولاً للسدة الإلهية ، حيث تكتمل النفس وتتقدس حرة حية في يد الله ، كما يرى الحلاج الذي قال بالاتحاد بالله . وكما قال محيي الدين بن عربي بوحدة الوجود .

* * *

مرسوم الخط العربي..

من اللوح إلى اللوحة!!

■ د. عبد الله السيد*

سُئل الصوفي المعروف بـ "الشبلي"، "أنت الشبلي؟..." فأجاب: أنا النقطة تحت الباء..." وكان لا بد من عارف مثل "ابن عربي" حتى يفسر هذه العبار المفتوحة الآفاق والمستغلقة على الأفهام، فقال "بالباء ظهر الوجود، وبالنقطة تميز العابد عن المعبود"(1).

أفكان بإمكان "الشبلي" أن يوضح؟.. وكيف يوضح ما أحاط به، فتنفسه تنفس الهواء؟.. ذاك أن "الشبلي" ابتني في ثقافة، أُسست على كتاب، وجَعلت لأهل الكتاب في أحضانها مقاماً طيباً؛ كما جعلت من الكتاب وحياً وعلماً وفناً، ومن الكتابة صلاة وتبتلاً وتخشعاً، سفراً دائماً وراء مطلق هارب ومفتوح.

-1-

على عتبة صالة "السيد" بدمشق■ حيث كان هناك معرض لأعمال الشعراني منير- التقيت ثلاثة: النفّري، وابن عربي وواحد من أخوان الصفاء.

هتف بي الصفائي:

■ امض معنا، إن كنت تقبل علماً..

اَستدرك "ابن عربي" متشدداً:

■ .... إن كنت تسطيع صبراً.

.. اقترب "النفّري" موادعاً، وضرب صدري بيد كالهواء، فصار صدري فضاء، ونور العقل يرّف فيه، وهاتف يقول:

■ " يا عبد الحرف حرفي، والعلم علمي، وأنت عبدي، لا عبد حرفي، ولا عبد علمي".(2)

ابتدرني "ابن عربي":

■ "أصل الأشكال الخط، كما أن أصل الخط النقطة، والخط هو الألف فالحروف منه تتركب وإليه تنحل فهو أصلها".(3)

عقّب "الصفائي" موضحاً ومقايساً:

■ إن أصل حروف الكتابة كلها..... الخط المستقيم، الذي هو قطر الدائرة، والخط المقوس الذي هو محيط الدائرة، فأما سائر الحروف فمركبة منها ومؤلفة".(4)

همس "النفّري" لا أدري لنفسه أم لنا:

■ "الحروف كلها مرضى إلا الألف، أما ترى كل حرف مائل، أما ترى الألف قائماً غير مائل، إنما المرض الميل، وإنما الميل للسقام فلا تملّ".(5)

عاد "الصفائي" يقول:

■ إن الكواكب والأفلاك، وحروف الكتابة والتصوير والشعر والموسيقى والنحت وضعت كلها على أساس من التناسب.(6)

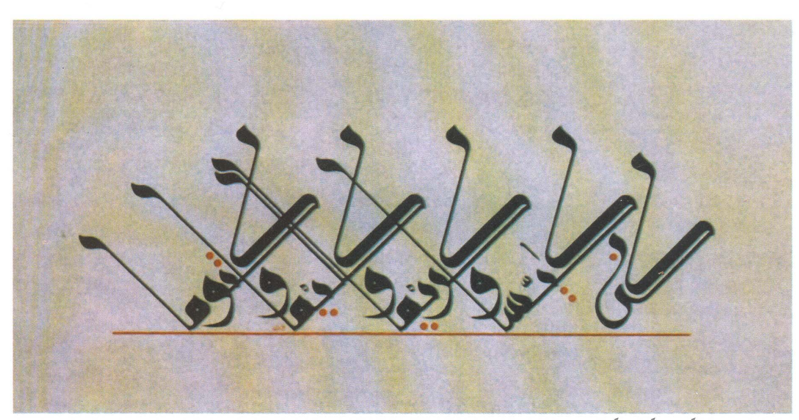
ردّ "ابن عربي" مقارباً:

■ "إن الحروف عندنا وعند أهل الكشف والإيمان – حروف اللفظ وحروف الرقم وحروف التخيل – أمم من جملة الأمم،

*نحّات، وباحث جمالي، أستاذ الدراسات العليا في علم الجمال والنقد في كلية الفنون الجميلة بدمشق .



الشعراني
إن المحب لتبدو منه أسرار. 70 ×100سم. 2006



الشعراني. كن كيساً وكريماً وكليماً وكتوماً. 120×80 سم- 2006

لصورها أرواح مدبّرة حيّة ناطقة تسبح الله بحمده طائعة ربها"[7]

ودون أن ينظر "النفّري" لأحد منّا، كان يتمتم:

▪ "..... إذا أرسلتك إلى الحروف فلتقتبس حرفاً من حرف كما تقتبس ناراً من نار أقول لك أخرج ألفاً من باء اخرج باء من باء اخرج ألفاً من ألف".[8]

صار "الصفائي" يؤكد:

▪ "أحكم المصنوعات، وأتقن المركبات، وأحسن المؤلفات، ما كان تأليف أجزائه وهيئة تركيبه على النسبة الأفضل".[9]

هتف "النفّري" محذّراً:

▪ يا عبد لي في الاسم والعلم والحرف أبواب فاسلك تلك الأبواب لا أبواب علمك ولا أبواب اسمك".[10]

أحاط "ابن عربي" مؤصلاً:

▪ "اعلم أيّدك الله أن العلم العيسوي هو علم الحروف، ولهذا أعطي النفخ، وهو الهواء الخارج من تجويف القلب، الذي هو روح الحياة...."[11] أما علم حروف المعاني فهو للحضرة المحمدية، إلى من أوتي جوامع الكلم.[12]

استدرك "الصفائي" محدداً:

- النسبة الأفضل هي 8/1، وهي نسبة العالم الصغير الإنسان، فإن طول قامته ثمانية أشبار بشبره و"على هذا المثال والقياس يعمل الصنّاع الحذّاق مصنوعاتهم من الأشكال والتماثيل والصور".[13]

كنت أستمع مرهفاً، وعلى حد السيف واقفاً، وتحتي الهاوية.

صمت الثلاثة. كان "الصفائي" و"ابن عربي" قد غابا، وكان "النفّري" قد دخل مسارة الغياب، تاركاً وراءه صوتاً طيلسانياً:

▪ "اخرج من بين الحروف تنج من السحر".[14]

اكتمل الغياب، وكنت أمام ألواح "الشعراني منير" أردد: سبحان الذي خلق العالم من إمكان، وحمّل الإنسان أمانة أن يجرب كل إمكان.

-2-

وفي الواقع.. فإن هؤلاء يحيطون بي، كلما رأيت لوحاً خطياً، أو لوحة حروفية.

وهذه الاحاطة تطرح ثلاث مسائل:

المسألة الأولى: تتجلى فيما يطرحه "د. نصر حامد أبو

زيد" في كتابه "مفهوم النص" في الفقرتين التاليتين:

■ الفقرة الأولى:

"مع هزال الثقافة الرسمية، كانت الثقافة الشعبية تزدهر وتنمو فانتقلت بالنص من مجال التفسير والتأويل إلى مجال الفنون البصرية والتشكيلية والموسيقية، فازدهرت الفنون، حين توارى الأدب. هكذا ازدهرت فنون الغناء – وأهمها تنغيم القرآن – والخط والزخرفة والأرابيسك، كما تطورت فنون العمارة والتصوير، وكان فن التصوير أشد ازدهاراً في فارس والهند"[15]

■ الفقرة الثانية:

"فإذا أضفنا إلى ذلك، أن هؤلاء العسكريين كانوا أعاجم، أدركنا الكيفية التي تحولت بها النصوص الدينية من موضوعات للفهم والتفسير والتأويل، إلى أن تكون أشياء تستخدم للزينة أو لالتماس البركة، هكذا تحول القرآن من نص إلى مصحف، من دلالة إلى شيء."[16]

إن ما يعنينا في هذا الطرح هو:

1: اعتبار الفنون البصرية والتشكيلية(الخط والأرابيسك والزخرفة والتصوير والعمارة) والفنون الموسيقية(الغناء، تنغيم القرآن) تابعة لثقافة شعبية في حين أن الأدب(النصوص الدينية وأهمها القرآن والتفسير والتأويل) تابعة لثقافة رسمية.

2: إن فن الخط(والفنون التشكيلية)، وتنغيم القرآن(والفنون الموسيقية) زينة.

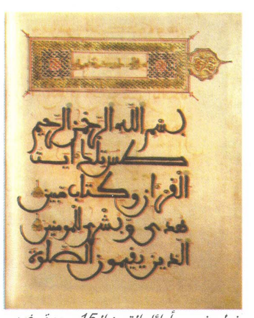
3: أن الانتقال من ثقافة رسمية إلى ثقافة شعبية هو انتقال يتم بفعل الفكر الرجعي.

4: أن الفنون التشكيلية أكثر ازدهاراً عند الأعاجم، في حين أن العرب أكثر اهتماماً بالنص اللغوي.

5: أن المسؤول عن هذا الفكر الرجعي هم الأعاجم، الذين شكلوا طبقة عسكرية، سيطرت على المجتمع العربي.

لن أناقش في هذا العجالة الخلفية الايديولوجية، التي تنطلق منها جملة النتائج – المسائل، التي يطرحها "أبو زيد" من خلال ما أظنه تعجلاً في استخلاص الرأي، لم يُعهد في كتاباته، ولن أناقش صحة وواقعية التمييز بين ثقافة رسمية وأخرى شعبية، ولن أناقش غموض مفهوميهما، كما لن أناقش عربية الاهتمام بالنص اللغوي، وأعجمية الاهتمام بالفن البصري أو الموسيقى، ولا رجعية الفن التشكيلي نسبة إلى الفن اللغوي، ولا هامشية الفن التشكيلي مقارنة بأساسية النص، ولا ما يكمن وراء ذلك من قول بالمركزية العربية.

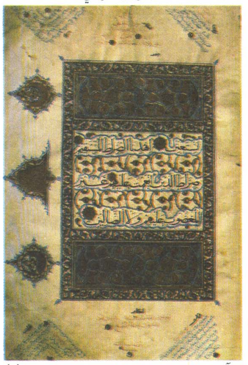
ما أودّ أن أقوله، وفيما يخصّ الخط، أن التدوين القرآني، ليس وليد المطالب أو الحاجات الدينية المحلية فقط، بل.. هو وليد تحد حضاري أيضاً، وهو تحد كان قد واجه كل الأديان والطوائف في المحيط الحضاري، الذي كان يسيّج شبه الجزيرة العربية، فكان ينفذ إليها من خلال شبكة القوافل التجارية ومكاتبها في مكة، وذلك منذ بداية القرن الثالث الميلادي، حين أحسّ العالم القديم بخطر ضياع التراث، وبضرورة



خط مغربي. أوائل القرن الـ15 م. ورق غربي.



خط عربي (محقق) ونسخ (فارسي). ايران 1225م.1210م. ورق شرقي



قرآن. خط ثلث. وجد في دمشق. القرن الـ14م.



الشعراني. الجهل عمود الطمأنينة. 100 ×70 سم 1988م.

وجود القانون والنظام، فراح أصحاب الديانات وحتى أصحاب الآداب، يجمعون، ويدونون، ويوثقون، وبذا.. أصبح الكتاب قوة تاريخية، كما يقول "فرانتس التهايم".[17]

ومن هذه النقطة بالضبط، يمكن أن نفهم تأكيد النص القرآني، وتسمية نفسه بالكتاب، ومن هنا نشأت أهمية الكتاب والكتابة، في المرحلة التأسيسية للمجتمع الإسلامي، كاستجابة لوضع حضاري، وبالتالي.. فقد تمّ تقعيد الخط فيما بعد، وهو نتيجة حتمية لمقدمات سابقة، نشأت عن الكتابة وازدهارها.

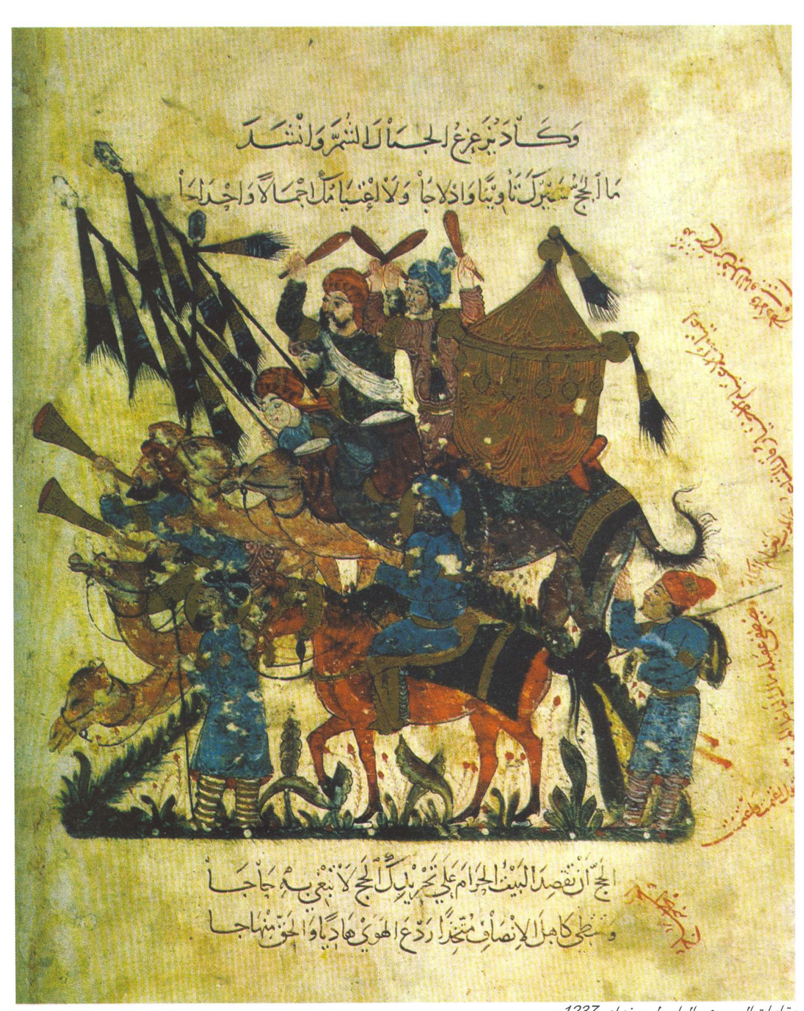
ذلك أنه.. وقد بدئ بتدوين القرآن، فقد كان أمراً طبيعياً، أن ينحو النظام التدويني هذا المنحى، الذي جعل من الكتابة فناً، له مفرداته، ونظمه التكوينية، وأصوله النظرية، دون أن نتناسى أن كان هناك الكتاب السرياني، والكتاب المانوي، والكتاب الاسكندراني"[18]

كذلك.. فإن تنغيم القرآن، والمبني على القيم الصوتية للحروف، كان من المحتّم أن يجد نظامه في جوار الكنيسة، وفي قلب المجتمع الشعبي. الذي كان مشبعاً بذاكرة بصرية وصوتية منغمة.

إن حضارة النص، التي أسست على كتاب فريد، ينفتح على البرهان والعرفان والبيان والموسيقى، لا بّد أن تتفتح امكاناته في مسيرة تاريخيته، من خلال علاقته الجدلية بالواقع والمجتمع، ومن خلال علاقته الجدلية بفنون هذا المجتمع كمنتوجات ثقافية.

قد يكون الجانب اللغوي هو المسيطر في مرحلة تأسيسية، وبحكم النمط الثقافي والاجتماعي والاقتصادي الذي أفرزه، ولكنّ تحول هذا المجتمع واستقراره وتحضره وبنائه للمدن، لا بد وأن تتفتح فيه فنون العمران(الفنون البصرية والتشكيلية)، ولذا.. سيكون من الطبيعي إذن، أن تستمر جدلية هذا الكتاب مع الواقع بأشكال جديدة، خاصة.. وأن المجتمع الإسلامي، ينبني على أرضية حضارية مشبعة بالفنون البصرية والموسيقية.

إن كتابة النص الديني بفن خطي، وتجويد قراءته بفن



مقامات الحريري، الواسطي، بغداد، 1237م.

تنغيمي، هما من تنويعات وغنى انفتاحات هذا النص، وليس تشويهاً له، إو إلغاءً، أو مواراة له، لأن هاتين الفعاليتين التعبيريتين، هما منتوجان حضاريان، مرتبطان بما يُسمى "تحضر الإنسان"، لا تستبعدان الفهم والتأويل والتفسير، لمن لديه القدرة على الفهم والتأويل، ولمن يرغب بهما، بل.. إنهما يفتحان مجالات جديدة للتعبير عن التجارب الإنسانية، ويستدعيان الحواس للمشاركة في هذا النص.

ثمّ.. متى رأينا ثقافة تقتصر على النص اللغوي، ومقولة الفهم والتأويل؟.. أم أن المجتمع العربي مجتمع مغاير واستثنائي لا يخضع لنواميس الحضارة؟..

إننا نرى أن وضع هذه المسألة عند "أبي زيد" كان وضعاً مغلوطاً، ومتسرعاً، ولعلّ استدعاء مفهوم الموازاة أو التزامن، كان مفهوماً ضرورياً من أجل الدقة في توصيف الظاهرة.

ولننتقل إلى المسألة من وجهها الآخر، وهو القول أن أسطرة اللغة العربية معنى وصوتاً ورسماً، ونقلها من مجال الدنيوي إلى مجال المقدس، قد جاء في مرحلة لاحقة على المرحلة التأسيسية، أي في مرحلة المدنية، وليست مرحلة الحضارة – وفق مصطلحات اشبنغلر –[19]، وفي مرحلة الحضارة وليست مرحلة البداوة، وفق مصطلحات ابن خلدون[20]

ونحن نسلّم مع "أبي زيد" بهذا، ولكن الأسطرة ليست هي التي أوجدت الفنون، بل.. إن هذه الفنون، هي التي خلقت أساطيرها بالموازاة، وفي حضارة النص – الرئيس، فلا بدّ لهذه الفنون، أن تجد في النص تبريرها وتأويلها وأرضية انطلاقها.

وربّما.. كان الشيء الهام، والمثير للانتباه، هو تحليل "أبي زيد" "لآلية التحويل". فهو يرى أن آلية التحويل، قد تمت عبر الإجابة عن التساؤلات الحرجة.[21]

كيف كان الاتصال بين الله وجبريل؟... وكيف تمّ الاتصال بين جبريل والنبي؟..

فكانت الإجابة عبر رأيين:

- الرأي الأول.. تصوّر أن للنص وجوداً خطياً سابقاً في اللوح المحفوظ، وبالحروف العربية، أي أن له وجوداً سابقاً لفظاً ومعنى ورسماً.

- الرأي الثاني.. يفرق بين مستويين للاتصال / الوحي، فالأول إلهام، والثاني صياغة لغوية، التي يجعلها هذا الرأي مرة مهمة جبريل، ومرة مهمة النبي.

ويرى "أبو زيد" أن الرأي الأول، قد تفتّق عنه تحويل النص الدالّ القابل للفهم، إلى نص تصويري، أو ايقوني، على المستوى الكتابي، وإلى تنغيمي على المستوى الصوتي، وهذا الافتراض كما يقول "يسانده فصل الاشاعرة بين الكلام النفسي القديم من القرآن، وبين محاكاته الصوتية في القراءة، من حيث أن الكلام النفسي صفة قائمة بالذات الآلهية لا تفارقها، على حين أن تلاوة القارئ محاكاة في الزمان لهذه الصفة الأزلية. هذا على المستوى الصوتي، فلماذا لا يكون الرسام العربي الخطاط محاكياً للخط الأزلي الكتابي للنص في اللوح المحفوظ؟"[22] وأن هذا التصور جعل "مرسوم الخط" من علوم القرآن عند "الزركشي" إضافة إلى المكانة الخاصة، التي تمتعت بها الحروف على المستويين الصوتي والكتابي، عند كل من الشيعة والمتصوفة.[23]

من خلال هذا التحليل، يمكننا، أن نلاحظ، كيف تولد لدى "أبي زيد" الحكم برجعية فن الخط، وفن التنغيم، اللذين تماهيا مع النص اللغوي. فجعلا منه زينة، أيقونة، صورة، مصحفاً، شيئاً، بدل أن يكون فهماً، ونصاً، ودلالة، وتفسيراً وتأويلاً.

إن ربط فن الخط، باتجاه من اتجاهات الفكر الإسلامي، الذي يرى "أبو زيد" فيه فكراً رجعياً، يؤدي بالنتيجة إلى القول برجعية فن الخط.

ويبدو أن هذا التحول إلى زينة، أيقونة، تصوير (وهي ألفاظ أبي زيد) هي التي جعلت "أبا زيد" يجرّ وراء الخط كل الفنون التشكيلية والبصرية (زخرفة – أرابيسك – تصوير – عمارة) باعتبارها فنون الصورة، أو العلامة الصورية (الأيقونة) مقابل العلامة اللغوية في (السيميولوجيا) علم العلامة، ولما كان يأخذ بألسنية "بيرس" من خلال التمييز بين الإشارتين، فقد أرجع العلامة الصورة إلى المستوى الثاني، بدل الأخذ بألسنية عامة، فيها ألسنية اللغة، وألسنية الصورة، وبالتالي.. فقد أصدر حكماً معيارياً، من وجهة نظر ألسنية العلامة اللغوية، علماً أننا لا ننكر عليه هذا الرأي الذي يلتقي به مع "رولان بارت" الذي يرى "أن أدق وأعقد وأكمل نظام سيميولوجي ابتدعه الإنسان، إنما هو اللغة، وأن كل النظم الأخرى، تكاد لا تستغني عن اللغة".[23]

إن فكر "أبي زيد"، الذي يعتمد جدلية العلاقة بين النص والواقع الثقافي، والذي يرى في التصور الخطي، في اللوح



السبع عروش. الجامي. مشهد. قزوين و هراة.1556- 1565م.

المحفوظ، تصوراً يهدر هذه الجدلية، يقوم هو بالذات باهدارها، حين لا يرى تبادلية المنتوجات الثقافية فيما بينها، وذلك على المستوى الأفقي، وحين يصّر على مفارقة النص الأساس، ونقاوته، على المستوى الشاقولي.

إن "أبا زيد" يبدو منحازاً إلى النص اللغوي، وميّالاً إلى نزعة تطهرية، تقشفية، مما جعله ينزلق – ولو عابراً – إلى مسألة الفنون، فُصبغت آراؤه بالموقف السلفي من الفنون عامة، ومن الفنون البصرية خاصة، ولكن.. بصيغة جديدة، إن لم يقلها مباشرة، إلا أن منطلقاته، تقود إليها، حيث تتحدد بمصطلحات: الشعبية، والأعجمية، والرجعية.

وكما يبدو – وأرجو أن أكون مخطئاً – فإن أبا زيد – لا يعترف بتجربة إنسانية، تخرج عن تجربة التفكير، ولا يعترف بمعرفة، لا يستوعبها النص اللغوي، ولا يعترف بوسيلة تعبير إلا اللغة المكتوبة.

ومن المؤسف.. أن مشروع الفكر النقدي العربي، لم يتعرض، إلى هذه المسألة – أعني مسألة الفنون – حتى هذا التاريخ، في إطار انطولوجيتها؛ وهو ما لاحظه "موليم العروسي" عند "محمد عابد الجابري"[24]، وحين تعرض هذا الفكر لها في عبور سريع، فما أنصفها. فرحم الله النهضوي المعمم، الشيخ الأمام "محمد عبده"، فقد كان أكثر إنصافاً، رغم ذرائعيته[24] مكرر.



صورة حروفيون أوربيون. 1969 .



صورة حروفيون أوربيون. 1971 .

-3-

المسألة الثانية.. تتبدي، فيما يقوله المصور السوري "نذير نبعة"، ففي جواب له عن سؤال في مجلة "الاستجواب"[25] يقول: "نحن نعمل شبيه الشيء، وليس الشيء نفسه، شبيه الفعل وليس الفعل الذي يبقى".

وأظن.. أن هذه الصيغة، التي أطلقت جواباً، بمناسبة التساؤل عن النقد، والتي يصف بها واقعاً ثقافياً عاماً، لا تنطبق على النقد

تكويم.آلان ساتي. 1966 .



هيبرغرافي.آلان سانتييه. 1970م.

فقط، بل.. وعلى التصوير السوري والعربي، إلا قليله، وحتى على تيار "الحروفية"، الذي يدعي أصحابه، أنهم(يبدعون) فناً عربياً خالصاً ومميزاً؛ علماً أنه ليس إلا صدى لتجربة أوروبية الأصل، تلقفوها دون تمحيص، ودون دراية بخلفياتها وأطرها وامتداداتها، وهي لا تخرج عن آلية "التثاقف" و"التبنين"، بين المجتمعات العربية، وبين المجتمعات الغربية، والتي فصّل فيها الكاتب "عبد الله العروي"، في كتابه "الايديولوجيا العربية المعاصرة"[26]، والتي نوهنا إليها، وتعمقنا في تحليلها، في بحث لنا عن "الفن التشكيلي في سورية"[27].

إن "الحروفية"، والتي تشكل تياراً تشكيلياً عريضاً وواسعاً، لا يشمل فنانين من كل البلدان العربية فحسب، بل.. وفنانين من بعض البلدان الإسلامية كايران، وباكستان، وتركيا.

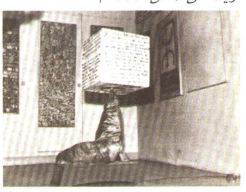
ويزعم أصحاب تيار الحروفية، أنهم يؤصلون لوحة الحامل الغربية، أو يعر بونها، أو يستنبتون لوحتهم العربية، دون أن يشيروا إلى مصادر رؤيتهم أو ذاكرتهم – مما يدفعنا لتذكر تواضع الخطاطين وذكرهم أساتذتهم – فإن أشاروا إلى بعضها، أشاروا إلى كاندينسكي، أو بول كليه، أو ماتيس وميرو – وهم الذين تواجدت بعض الحروف في أعمالهم – ولكن لن يذكروا من جعل في أعماله من الخط والكتابة بحثاً أساسياً خالصاً، مثل ماتيو ومارك توبي، وهنري ميشو، وبر نار كينتين، وبريون جيزين[28].

ويشير نقّاد أن اللوحة الحروفية العربية، بدأت في أواسط الأربعينيات،[29] أو في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات،[30] مع الفنانين العراقيين "مديحة عمر" و"جميل حمودي".

وحين نعود إلى كاتالوج معرض "مديحة عمر" في قاعة الرواق ببغداد في 26 آذار 1981، نلاحظ الإشارة إلى أنها كانت في لندن عام 1933، وكانت في باريس عام 1937، دون الإشارة لفترة إقامتها، ومتى تركت باريس لكن هناك معلومات أنها درست النقد الفني في جامعة جورج واشنطن – امريكا عام 1943، وحصلت على شهادة البكالوريوس في الرسم والنحت من كلية الكوركوران للفنون بواشنطن عام 1950، كما نلاحظ أن عام "1949 أول معرض شخصي تناول معالجات جديدة في تجر يد الحروف العربية في مكتبة بي بودي في جورج تاون" وإلى أنها في عام "1949 شاركت في المعرض السنوي لمتحف الكوركوران – واشنطن(بتجريد حروفي)..

فإذا كنا لا نستطيع أن نجزم بأن إقامة "مديحة عمر" في باريس كانت فعلاً بين 1937 – 1942 لنقص وثائقي في هذا المجال – فإن هناك احتمالاً أن يكون في هذا الإطار، فتعرفت إلى بعض المستشرقين مثل "هاوزن" و"ما سينيون"، ولا شك أنها اختلطت بالوسط الثقافي، وزارت المعارض، وشهدت بعض النشاطات، مما يدفع للتساؤل بأي وسط حروفي أوروبي أو امريكي كان اتصالها؟.. في "لندن"، "باريس"، "واشنطن"؟ الفنانة "مديحة عمر" تصمت عن هذا، فتقول ".. أعجبت في سن طفولتي بالخطوط العربية المتشابكة على أبواب المساجد"، "... ولما ذهبت إلى أمريكا تعلمت أموراً أخرى عن تاريخ الخط العربي، وتبينت الأهمية الجوهرية القديمة للحروف


زيت على قماش. 1955م.


صالة الحروفية في البينالي الرابع بباريس. 1965م.


السيرك. ايزور ايسو 1961م.


حيوانات. أندريه ماسون. 1929م.



القبب تحت العاصفة. أندريه ماسون حبر صيني 1943م.1944م

العربية..."

أما بالعودة إلى كتالوك "جميل حمودي" عن دار اليونسكو – باريس 1987، فنحن نلاحظ أنه كان في باريس من 1947 – 1965. وأنه أقام معرضاً شخصياً عام 1950 "في قاعة فوبيل (حي سان جرمان دي بريه) حيث أدخل الحرف العربي في تجريداته، ما هي دوافعه؟ وما هي مصادره؟..

يقول "جميل حمودي" مستخدماً المنحى ذاته، الذي استخدمته، "مديحة عمر":
"ذات مرة ذهبت إلى المكتبة الوطنية في باريس أحاول الاطلاع على المخطوطات العربية.. أمام هذه الكنوز الهائلة شعرت فجأة أنه بإمكاني الرجوع إلى الأصل هرباً من هذا الضياع الذي كنت أحس به.. اكتشفت أمام عناوين تلك المخطوطات، والحروف التي ملأت صفحاتها، أن هذا العنصر الخط العربي "هو وحده كاف لخلق القيم التشكيلية التي يبحث عنها الفنان"(31). فهل يمكن أن نجد جديداً، في التعليقات على معرض "حمودي" في عام 1950؟.. فلنستمع إلى وجهة نظر الآخر:

يقول ما سينيون "... أتاح لنا هذا المعرض أن ندرس الاتجاهات الجديدة في الفن التجريدي، وهي ليست مجرد تأثيرات أوروبية، بل أنها محاولة لإعادة التحسس بالإمكانيات التاريخية للتعبير عن طريق استلهام الكتابة العربية (كمنطق وإيحاء)".
(32)

ويقول جاك لا سين: "... أن تحول الفن المعاصر إلى التجريد البالغ، يتوافق مع أهم الأساليب العربية المعروفة في الفنون التشكيلية... وليس من الغريب أن يتحقق هذا بفضل الاتصال بالأساليب الجديدة القائمة في باريس، والتي تهدف إلى التحرير والانطلاق..."(33).

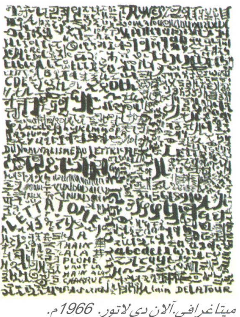
وتقول صحيفة نيويورك هيرالدتريبيون :باستعماله الألوان البراقة والخطوط التجريدية، يعلن جميل حمودي عن أصالة تختلف عن الشكلية الغربية ويشير إلى أن انتاجه يمكن أن يعتبر خطوة قوية في مجال تحقيق مدرسة عربية مهمة في الفن المعاصر...).(34)

بيزون. أندريه ماسون. 1944م.

وفيما بعد سيكتب ر.ف كندرتال في مجلة "فن اليوم – باريس – 1954":
"... بسرعة فائقة استطاع جميل حمودي أن يتفهم التيار العالمي الذي ينطلق بمستقبل الفن.... وهذا التطور المستمر دفعه إلى أن يلتقي بآخر مرحلة يعيشها الفن المعاصر...".(35)

ويكتب "روبير فرينا" سكرتير نقابة نقاد الفن في فرنسا عام 1965:
"... ينبغي أن ندرسه وأن نعتبره وفق مقاييس وحدود الفن الغربي، الذي أوحى له خطواته الأولى والذي تمكن من التغلغل فيه خلال سنين طويلة عاشها في فرنسا...(وهو) أول من أدخل الكتابة العربية إلى الفن بخصائصها الجمالية وبكل جبروتها التشكيلي، وبقالب الأسلوب الفني الجديد...".(36)

ويكتب "آندره ميكيل" أستاذ في الكوليج ده فرانس في كتاب له عام 1968.
"وفي منطلق فن يبتكر على أساس أنه بحث وتعمق في جوهر ذاته، فمن الممكن



ميتاغرافي. آلان دي لاتور. 1966م.



جميل حمودي. إلى أرواح أطفالنا الشهداء. زين على قماش. 1985م.

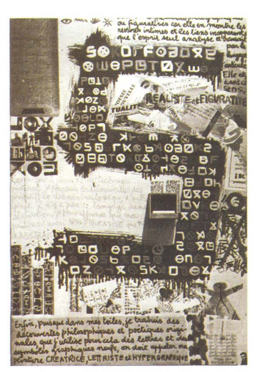
متابعة المرحلة السريالية أو التجريدية (على الطريقة الغربية) كما نرى عند الفنان العراقي جميل حمودي. وفي الغالب يكون الدرس المطلوب من أوروبا، وكذلك على الصعيد التقني "بتقويم الذات عبر وسائل مستوحاة من الآخرين..".[37]

نستخلص من ذلك.. أن "ماسينيون" يشير إلى تأثيرات أوروبية، مع التحسس باستلهام الكتابة العربية، كما يشير "جاك لاسين"، إلى أن الأساليب الجديدة في باريس، تجعل الأساليب التشكيلية العربية، تتوافق مع التجريد. أما "ر.ف كندرتال" فيلاحظ تفهم جميل حمودي للتيار العالمي، ويرى "روبير فرينا" أعمال "جميل حمودي" بمقاييس وحدود الفن الغربي، وهو ما يشير إليه "آندره ميكيل" مرة ثانية، ولكن عبارته "بتقويم الذات عبر وسائل مستوحاة من الآخرين" تحتمل الوجهين، أي الدرس الأوروبي، والدرس العربي لتقويم الذات؛ مما يدفع للتساؤل: ما هو الوسط التشكيلي في باريس، الذي انخرط به الفنان العراقي "جميل حمودي"؟..

يقول "آندره بارينو"[38]: أنه التقى بسارتر، وغابرييل مارسيل، كما التقى بروو، وماتيس وبيكاسو، وهيربان، وصادق بيكابيا. كما تعرف على النحاتين: جانيو، ودوجان، وليك، وزادكين، واستفاد من آرائهم وخبراتهم، كما رافق سيزار في البوزار. وأنه ساهم في صالون الحقائق الجديدة بين 1949 – 1952، وأنه أسس جماعة الأحرار في تظاهرة فنية، اشترك فيها: بولياكوف، بيوتي، نيكولاس شوفير، كوتز، سولاج، هارتونك.

وهو يقول أيضاً "أما الاستلهام التشكيلي للحرف والكلمة، والذي حققه جميل حمودي بكامل حقيقته الابداعية، فإنه يظل، تاريخياً، من أهم ما قدمه للفن، وفي باريس وفي الوقت الذي بدأ به أوكست هيربان وفرنسيس بوت وجورج ماتيو، محاولاتهم في تطوير قيمة الخطوط المرسومة باللون وتنغيمات اللمسة اللونية. وفي نفس الوقت أيضاً كان بعض فناني الشرق العربي ينضم إلى المجموعة التي يقودها ولز وماتيو، بينما كان جميل حمودي يعمل من أجل تثبيت الحضور العربي في الحركة الطليعية للحرف"[39] وهذا يعني أن الفنان "جميل حمودي" كان في وسط حروفي أوروبي، وأننا قد نوافق "آندره بارينو"، على أنه كان من الأوائل، الذين اهتموا بالحرف، ولكن لا نوافق أن يسمى هذا التيار الحروفي "le hamoudisme"، فقد كانت هناك "مديحة عمر"، التي تلقى هنا من "بارينو" ما لقيته من جماعة بغداد، التي كتبت تاريخ الفن العراقي الحديث وفق هواها، كما يقول "ضياء العزاوي"، ثم يتساءل: "لما لم تعط مديحة عمر حقها في أدبيات هؤلاء المعروفين بانحيازهم للحرف، مع أنها من أوائل الذين أدخلوا الحرف في أعمالها"[40]؟... ويبدو أن تساؤل "العزاوي" مشروع وصحيح فجبرا ابراهيم جبرا، في كتابة "الفن العراقي المعاصر" لم يذكرها إلا بعبارة "ولعل أول من فعل ذلك (أي استقصاء امكانيات الحرف) في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات مديحة عمر التي اشتهرت آنذاك بصورها الفنتزية حول الحروف العربية". دون تقديم ذاتية لها، أو استعراض بعض أعمالها، مثل الفنانين الآخرين!!.

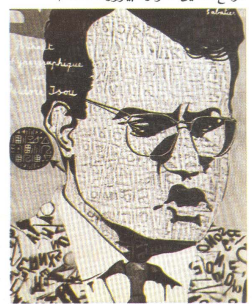
ونتساءل الآن: ما هي جذور الاتجاه الحروفي الأوروبي؟.. متى بدأ؟.. ومن ساهم



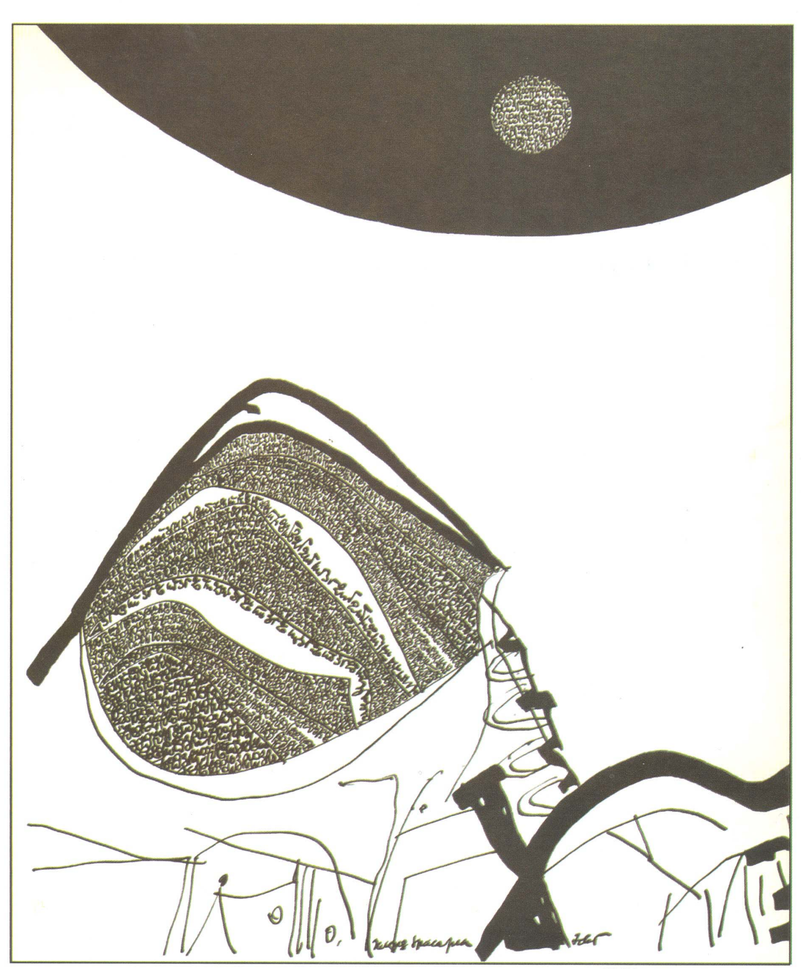
ما يتوجب القول عن رسمي. موريس لوميتر 1960م.



نرفع تماثيل. ادوارد بيرور. 1969م.



بورتريه رولان سباتييه. الفنان ايسدور ايسو 1966م.



هيبرغرافي. جاك سباكانيا. 1965 م.



مديحة عمر.

فيه؟.. وما هي امتداداته؟..

في 8 شباط 1946، شهدت،" باريس" أول تظاهرات الحروفية الأوروبية، بمعناها الصريح والمحدد، وكان ذلك في صالة "المجتمعات العالمة" حيث قادها الشاعر الروماني "ايزودور ايسو" وهو ليس يهودي فحسب، بل.. وصهيوني، فهناك ألقى قصائده، التي كان قد ابتدعها في عام 1942، بينما تولج الصهيوني الآخر "جابرييل بوميران" بشرح مبادئ الحركة الحروفية التي كانا قد وضعاها في المعتقلات الألمانية.[41]

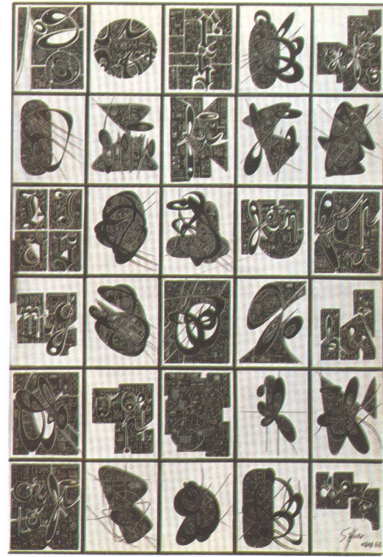
أمّا أول معرض تصوير حروفي، فقد كان في "مكتبة الباب اللاتيني" عام 1946، حيث اشترك فيه: ايسو، بوميران،



مديحة عمر.

جي غالو، روبير داي. وقد اهتم مؤسس الحروفية الأوروبية بتنظيرها في عدد من أعمال "ايسو"، كما اهتم بالتنظير للقصيدة والموسيقى بين عام 1942 – 1944 وللتصوير عام 1946، وللفنون التشكيلية بين عام 1946 – 1950، ثم تبع ذلك محاولة تنظير للرواية، وللجمالية في السينما عام 1952، أما في عام 1953 فقد وضع كتاباً بعنوان "مدخل إلى وراء علم الخط" وهو يضم مجموعة من الفنون. الهندسة، والكاميرا، والتصوير، والنحت، والتسجيل الصوتي، والفيلم.

وتزعم الحروفية الأوروبية، أنها نسق للإبداع الأبدي المستمر، فهي حركة طليعية شمولية – وفق رأي أصحابها –



تكويم.آلان ساتي. 1966م.

تهتم بكل المجالات الثقافية: علم الجمال، والفنون، والاقتصاد السياسي، والاقتصاد النووي، والأخلاق، والتربية، والطب النفسي.

وهي ترى أن واقع المعرفة الحالي، في كل اختصاصاتها، تعاني من فوضى كلية، ولكن "الحروفية" للمرة الأولى، تجمع كل أجنحتها، ولكي يتجنب "ايسو" الخلط بين مصطلح الثقافة عند الانتروبولوجيين الاميركان، التي تضم العادات والتقاليد، فقد وضع مصطلح "الكلادولوجي"، lakladologie المبنية على أعمدة أربعة: الفن، والعلم، والفلسفة، والتكنولوجيا.

ويمكن اختصار وجهة نظر "الحروفية" بالفنون، بمقولتها أنه، لا يستطاع إبداع فن جديد، إلا بإعادة تعريفه، انطلاقاً من مادة جمالية، وأن الفن لا وظيفة له، إلا الاستجابة للحاجة الجمالية، والغبطة الجمالية للمبدع.

إن الحروفي هو مبدع التصوير الهيبرغرافي hypergraphie ، المعّرف بأنه المجال البصري للبعد الجمالي لمنظومة وسائل الاتصال، وأن هذا الفن، يقوم على الحرف، العنصر الوحيد للتمثيل التشكيلي، والمعتبر بأنه عنصر الاتصال بامتياز؛ العنصر المكثف للمعنى، وبأقصى شحنة، سواء كان لا تينياً، أو يونانياً، رياضياً أو استعمالياً.[42]

ولن نستطيع، أن نعرض كل أبعاد الحروفية الأوروبية، في هذه العجالة، وبيان مدى انتشارها،، والمجالات التي اخترقتها فعلاً، ومن هم أعلامها في المجالات الثقافية الأوروبية(ونأمل أن يكون لنا عودة إلى هذا الموضوع)، إلا أن هذا، لا يمنع من طرح جملة من التساؤلات الملحّة:

- هل من علاقة بين الحروفية الأوروبية، وبين "القبالة" أو التصوف اليهوديين(43)؟..
- ما هي عناصر الأصالة، عند "جميل حمودي" التي تختلف عن الشكلية الغربية؟ الألوان البراقة؟.. الخطوط التجريدية؟.. وهل يعتبر هذا خطوة فعلاً لتحقيق مدرسة عربية؟..
- أليس من الضروري، دراسة الفنانين الأوروبيين، الذين مضوا في التيار الحروفي دراسة معمقة؟.. ودراسة فناني التيار الحروفي العربي، لبيان الظروف الفعلية، التي ولدت لديهم استخدام الحرف؟..

إن طرح هذه التساؤلات، هي تساؤلات مشروعة للفضول العلمي، تفتح مجالات للدراسة والبحث، وتقود إلى إضاءة ما يدور في حياتنا الثقافية.

-4-

المسألة الثالثة: تقوم ميتافيزياء الفكر الإسلامي، على مبدأ وحيد، تشكل ابستمولوجيته، وهو "التشابه"، ويتجلى ذلك بوضوح، عند أخوان الصفا في رسائلهم، وعند أبي حامد الغزالي في "جواهر القرآن"[44]، وعند محي الدين بن عربي في "الفتوحات المكية"[45]، كما نجده في العديد العديد من الكتب المكرسة للتنجيم، والكواكب، ومعرفة الغيب.

وقد عرف الفكر الأوروبي، مثيل هذا الفكر أيضاً، وحتى القرن السادس عشر، فقام "ميشيل فوكو" بتحليله، في الفصل الثاني من كتابه "الكلمات والأشياء" "تحت عنوان" نثر العالم"[46]، كما تعرض إليه "بيير جيرو"، في كتابه "السيميولوجيا".[47]



صالة الحروفية في الفن الحديث بباريس. 1966م.

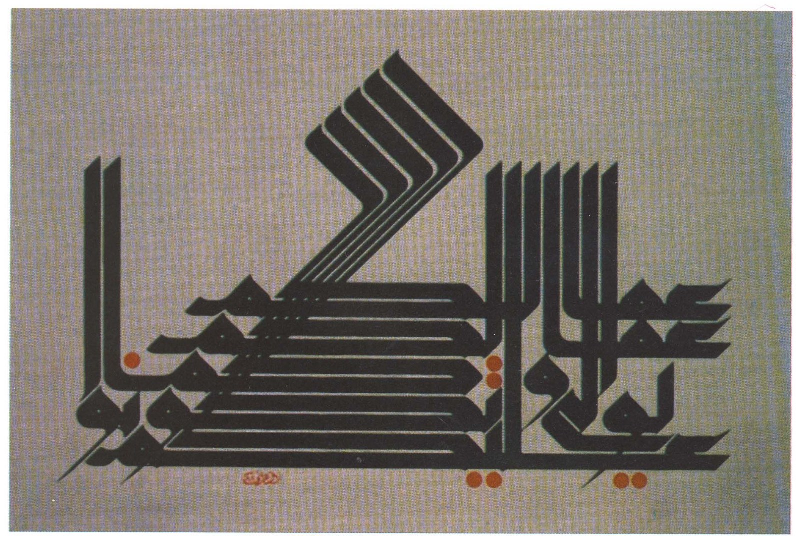
يقول ميشيل فوكو:

"حتى نهاية القرن السادس عشر، لعب التشابه دور الباني في المعرفة الثقافية الغربية، فهو الذي قاد في جزء كبير تفسير النصوص وتأويلها، وهو الذي نظم لعبة الرموز، وسمح بمعرفة الأشياء المرئية، واللامرئية، وقاد فن تمثيلها وتصورها. كان العالم ينطوي على نفسه، فالأرض تكرر السماء، والوجود يتمرأى بالنجوم، والعشب يطوي في أوراقه الأسرار التي تخدم الإنسان، وكان الرسم يقلد الفضاء. والتمثيل أو التصور – أكان عيداً أم معرفة – كان يتبدى كعملية تكرار: مسرح الحياة أو مرآة العالم، كان ذلك عنوان كل أسلوب، وطريقته في الإعلان عن نفسه وصياغة حقه في الكلام"[48]. ثم يعدد لنا أربعة أشكال من التشابه:

التوافق، والمنافسة، والتماثل أو القياس، والتعاطف.[49]

مشيراً إلى وجوب "أن يكون هناك على سطح الأشياء ما يشير إلى المتشابهات المدفونة في الأعماق، وثمة حاجة لعلاقة مرئية عن التماثلات اللامرئية"[50]، أي ما يسميه التوقيع" أو العلامة، لأن "نسق التواقيع يقلب علاقة المرئي باللامرئي. لقد كان التشابه هو الشكل اللامرئي، لما يجعل الأشياء من أعمق أعماق العالم مرئية؛ ولكن لكي يخرج هذا الشكل بدوره إلى النور لا بد من وجه مرئي يجذبه من لا مرئيته العميقة. ولهذا، فإن وجه العالم مغطى بالشعارات، والحروف، والأرقام، والكلمات الغامضة، وبالهيروغليفيات"[51]. ولعل من المثير أن يشير "فوكو"، إلى أن الكتابة سابقة على الكلمة، في المعتقد اليهودي الباطني، وأن "فيجانير" في كتاب له عام 1587، كان يقول هذا.[52]

من هذا المنطلق علينا أن نفهم انجازات فن الخط



الشعراني. عمالكم أعمالكم وكما تكونوا يولى عليكم. 100 ×70 سم 1988.

العربي، وبهذه الطريقة علينا أن نقرأ الألواح الخطية، وعبر هذا علينا تفسير قواعد الخط، قياساً على الدائرة، وقطرها، ونقاط هذا القطر، وعبر هذا المسرى علينا النظر إلى تقانات تصنيع المواد، وتحضير الورق، والاهتمام بقطة القلم، وما هي شروط الحرف من التوفية، والإتمام، والإكمال، والإشباع، والإرسال، وما هي حاجاته من الترصيف، والتأليف، والتسطير، والتنصيل[53]، ولماذا اختار الخطاطون، - بعد تخطيط القرآن - بعض الآيات، والأحاديث، والأشعار، والحكم، والأقوال المأثورة، تستقرؤها العين، وتقود الفكر، وتحمّس الخيال.

وحتى ما قيل منسوباً إلى "عبد الحميد الكاتب": "البيان في اللسان والبنان" أو المأثور من الأقوال مثل: "حسن الخط إحدى الفصاحتين" و"الخط لسان يد وبهجة ضمير"[54]، أو ما نقل من "صبح الأعشى" للقلقشندي: "حسن صورة حروف الخط في العين شبيه بحسن مخارج اللفظ في السمع"[55] فلا يعبر كل هذا إلا عن مطلب "المماثلة" أو "التشابه"، انسجاماً مع كل الإشارات المتشابهة في العالم.

وها هو "ابن عربي" يرى اللامرئي، في المرئي، فيقول:

"النون(رمز لوجود الشطر من العالم، وهو عالم التركيب)، وذلك نصف الدائرة الظاهرة لنا من الفلك، والنصف الآخر(من الدائرة هو) النون المعقولة(المدلول) عليها بالنقطة الحسية، التي لو ظهرت وانتقلت من عالم الروح، لكانت دائرة محيطة. ولكن أخفيت هذه النون الروحانية، التي بها كمال الوجود، وجعلت نقطة النون المحسوسة دالة عليها".

ويقول عن(لا) اللام ألف:

"قائمة اللام للحق – تعالى – ونصف دائرة اللام المحسوس، الذي يبقى بعدما يأخذ الألف قائمته، هو شكل النون للخلق، ونصف الدائرة الروحاني الغائب للملكوت، والألف التي تبرز قطر الدائرة للأمر؛ وهو كن".[57]

ويقول في مكان آخر من فتوحاته:

"... ميل اللام ميل الواجدين، لتحقق عندهم، بمقام

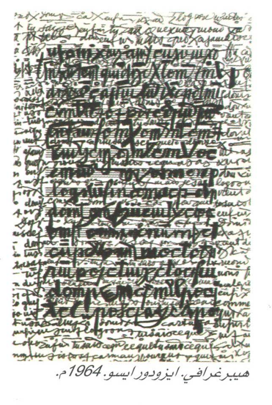
العشق... ميل الألف ميل التواصل والاتحاد... ونحن نقول: أول حضرة اجتمعا (أي الألف واللام) فيها (هي) حضرة الايجاد. وهي لا إلاه إل لا ال لاه. فهذه حضرة الخلق والخالق..."(58)

اللوح الخطي يحيل إذن إلى الوجود، إلى عالم الملكوت، إلى اللامرئي، إلى الله، وهو أمر منطقي، ومشروع، ومنسجم مع منطلقات الفكر الديني، حيث تشكل سلسلة "المتشابهات" مسرى العروج، وطريقه. ذلك "أن الفكر التماثلي فكر في منتهى العقلانية، ولكنه انطلاقاً من شيفرات لم تتحقق التجربة منها"(59)، كما يقول "بيير جيرو".

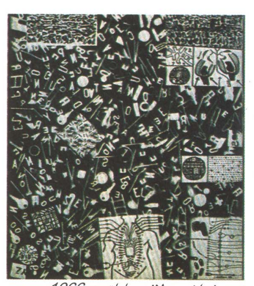
لقد تجاوز الفكر الغربي، هذه المرحلة، التي تسمى المعرفة ما قبل الكلاسيكية، وأسس لمفهوم العلم المعاصر، الذي "لا يعني إلا العلاقة الأونطولوجية (علم مختص بالكائن) التي تحدد المعنى"(60) والذي نهض على أساس من المنهج التجريبي، مما يفسر انفجار الفنون التشكيلية، بدءاً من الرومانسية في القرن التاسع عشر، وما تبع ذلك من مذاهب، ومدارس، وتيارات، ملأت النصف الثاني من القرن(19)، والنصف الأول من القرن(20)، فوجدت "التجريبية" أوج ازدهارها في الستينيات من القرن الماضي، حيث كانت "السريالية" و"التجريدية" قد رسمتا منحى هذا التطور التجريبي، وقد كان "آدورنو"، الذي تشبع بأجواء ومشكلات الثلاثينيات قد ميّز هذا التجريب بالقول "أن التجريب، إذا كان يعني سابقاً، أن يجرّب الفنان، وبإرادته الذاتية أشكالاً من الإجراءات غير المعروفة، لكن نتيجتها متوقعة، فإن الفعل التجريبي اليوم لا يستطيع أن يتوقع النتيجة المادية لإجراءاته"(61) . وفي الواقع.. فإن التمييز بين نوعين من التجريب، هو الذي يميز الفنان العربي، عن الفنان الأوروبي، حيث يأخذ العربي بالأول، ويأخذ الأوروبي بالثاني، ولا أدلّ على ذلك، إلا تاريخ الحركة التشكيلية العربية بمجملها، وعبر تطور مذاهبها.

إننا نسلم بالتجريب، والتجريب يافطة حداثوية، لا شك في هذا، أما أن نرفع "يافطة" الحرف العربي، باسم الحداثة واللوحة الحروفية، فهذا شيء آخر، لأننا نكتشفه في تراثنا، بعد اكتشاف الفنان الغربي لحروفه أولاً، ولأننا نستغله لتحقيق المماثلة مع الغربي ثانياً، ذلك أن "الدافع الجذري، الذي يقف وراء كل حداثة أصيلة، حين لا تكون مجرد مرادف لوصف المعاصرة، أولو صف تقليعة عابرة"(62) غائب، وأن "التقليعة كالرماد الذي تخلّفه وراءها نار ذات وهج ساطع".(63)

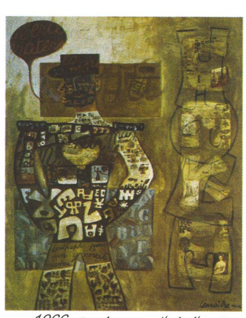
تحاول اللوحة الحروفية، أن تتجاوز تجويد الخط، إلى تجريده وتجد سندها في التجريد الأوروبي، فإذا عقّمت هذه اللوحة الحرف أو الكلمة العربية، من بعديها اللغوي المعنوي، والصوتي الموسيقي، فماذا سيتبقى منها إلا طوبوغرافيتها المساحية، وجمالية الفعل والتلقي البصريين، مما سيتطلب تأويلاً جديداً، فهل تكون إلا علامة؟.. وأية علامة ستكون؟.. أليست نوعاً من "الفيتشية" للانتماء؟.. وإذا أخذنا بتحليل بيير جيرو من "أن الرسم كله واقعي. أما الرسم غير التصويري، فانه يستحق هذه التسمية على مستوى المدلول، غير أن الدال التصويري، يعتبر صورة وإيقونة لهذا الواقع، ولكن دون صورة"(64)،



هيبرغرافي. ايزودور ايسو. 1964م.



هيبرغرافي. رولاند ساباتييه. 1966م.



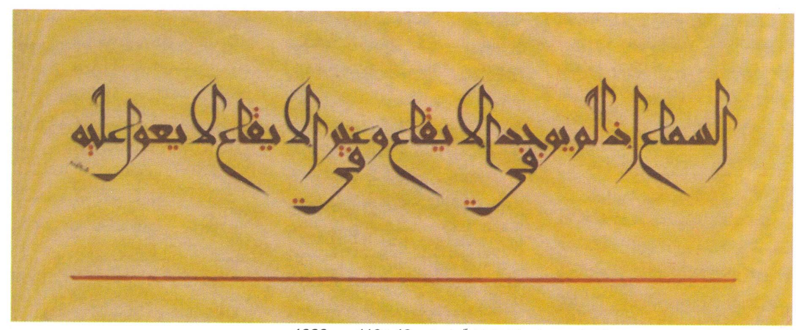
بورتريه الجنرال. موريس لوميتر. 1966م.



خط مغربي. 1358م.1348م.

ألا يعيدنا هذا – على مستوى من المستويات – إلى لحظة المفارقة الحضارية، حيث كان الفن الغربي، يتلمس جماليات الفن الحديث، بعد ممارسة ستة أو سبعة قرون من المحاكاة والطبيعية، في حين كان، التصوير في البلدان العربية، يكتشف ما قبل الحداثة الغربية، بعد أن عرف الفن الإسلامي جماليات الفن الحديث لستة أو سبعة قرون قبل هذا، كما يقول الباحث في علم الجمال الإسلامي "بابا دوبولو"[65]. ثم بدأ يتخلى عنها؟!!.. وبالتالي.. ألا تبدو اللوحة الحروفية وكأنها العودة إلى نقطة انطلاق محيط الدائرة؟..

ثم ألن تكون اللوحة الحروفية بتعقيمها صوتياً ومعنوياً المحرض لا نبثاق الشكل المناقض لها، أعني "الفن الكلي"، الذي بشّر به الموسيقي "ريتشارد واغنر"، فن يأخذ في حسابه،



الشعراني. السماع إذا لم يوجد في الإيقاع وفي غير الإيقاع لا يّعول عليه. 48×110 سم 1988 .

الإنسان بكليته: بعقله، وحواسه، وجسده، وأعماقه؟؟..

ثم.. ألن يكون من الأوهام، الحديث عن فن بهوية عربية متميزة في الأفق المنظور، والهوية لشعب حي تكون متحركة ومفتوحة الآفاق أولاً، والتواصل بين الشعوب والمجتمعات، لا يمكن أن يحقق أكثر من "البينية" في إطار الاعتراف بالآخر، وفي ظل الشروط الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، التي تحيط بعالم اليوم، الذي أصبح قرية صغيرة ثانياً؟..

* * *

المصادر والمراجع:

(1).أبو زيد، نصر حامد: فلسفة التأويل(دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي) – دار الوحدة – بيروت – طبعة أول 1983 – ص 335.

(2).النفّري، محمد بن عبد الجبار بن الحسن: كتاب المخاطبات – تقديم حمزة عبود. دار العالم الجديد – بيروت – المخاطبة رقم 17 – ص 31

(3).أبو زيد: فلسفة التأويل – ص 319.

(4).أخوان الصفا: الرسائل – المجلد الأول – دار صادر – بيروت – ص 219

(5).النفّري: المخاطبات - المخاطبة(1) 52 – ص 67.

(6).أخوان الصفا: الرسائل – المجلد الأول – دار صادر – بيروت – ص 196 – 228.

(7).أبو زيد: فلسفة التأويل – ص 311.

(8).النفّري: المخاطبات - المخاطبة رقم 53 – ص 68.

(9).أخوان الصفا: الرسائل – المجلد الأول – ص 217، و 220 و 222 و ص 225.

(10).النفّري: المخاطبات - المخاطبة رقم 17 – ص 31.

(11).أبو زيد: فلسفة التأويل – ص 311.

(12).المصدر السابق – ص 353

(13).أخوان الصفا: الرسائل – ص 220 وص215، وص223 ، وص 225.

(14).النفّري: المخاطبات - المخاطبة رقم 16 – ص 30.

(15).و(16) أبو زيد، نصر حامد: مفهوم النص(دراسة في علوم القرآن) – المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – الدار البيضاء – طبعة ثانية 1994 ص 13

(17).التهايم، فرانتس – اله الشمس الحمصي – ترجمة ايرينا داوود – مراجعة وتقديم فراس السواح – دار المنارة – دمشق – طبعة أولى 1990 – ص 67 – 92

(18).نغوين، جيو وايد: ماني والمانوية – ترجمة د. سهيل زكار – دار حسان للطباعة والنشر – طبعة أولى 1985 – ص 139 – 150

(19).اشبنغلر، اسوالد: تدهور الحضارة الغربية – جزءان – ترجمة أحمد الشيباني – دار مكتبة الحياة – بيروت 1964 – مقدمة المترجم ص 12 - 17 وانظر. بدوي، عبد الرحمن: اشبنغلر – مكتبة النهضة المصرية – القاهرة – طبعة ثانية 1945

(20).ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة – دار أحياء التراث العربي – بيروت – بلا تاريخ، ص 172 – 174

(21).أبو زيد: مفهوم النص – ص 42 – 52.

(22).و(23) أبو زيد: مفهوم النص – ص 43

(23).مكرر: فضل صلاح: مناهج النقد المعاصر – ميريت للنشر والمعلومات القاهرة – طبعة أولى 2002 – ص 125

(24).العروسي، موليم: مقال من الرسم إلى فلسفة الفن – الوحدة المغربية – 70 / 71 – حاشية(1) ص 22

(24) مكرر الأصمعي، محمد عبد الجواد: تصوير وتجميل الكتب العربية في الإسلام – دار المعارف بمصر – انظر فتوى الأمام الشيخ محمد عبده عن الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها ، ص 21 – 24.

(25).نبعة، نذير: مقابلة في مجلة الاستجواب.(؟)

(26).العروي، عبد الله: الايديولوجية العربية المعاصرة – دار الحقيقة – بيروت. طبعة أولى 1970.

(27).السيد، عبد الله: بحث الفن التشكيلي في سورية – مجلة المعرفة السورية العدد 134 – نيسان 1973.

(28).قديح، عادل: مقال البنية الجمالية للخط العربي – مجلة الوحدة المغربية – العدد 71/70 – اغسطس 1970، وانظر: - العزاوي، ضياء : .لون يجمع البصر – بمناسبة معرض الفنان في معهد العالم العربي – باريس، اكتوبر 2001 – كانون الثاني 2002 – منشورات تاتش حيث يرد في الصفحة 347:

"تقرأ نصوص شاكر حسن، تعجب بها أولا، ليست هذه المشكلة، السؤال هو ما علاقتها بموضوعها؟.. لقد كتب عن الحائط من دون أن يأتي على ذكر تاييس، ونحن نعرف ما توصل إليه هذا الفنان في هذا المجال".

(29).الحيدري بلند: مقال الحرف العربي في الفن التشكيلي – مجلة الوحدة المغربية - العدد 71/70 – اغسطس 1970.

(30).جبرا، إبراهيم جبرا: الفن العراقي المعاصر – وزارة الإعلام – بغداد – 1972.

(31).صفية، خليل: مقال الخط في الفن التشكيلي العربي – الحياة التشكيلية السورية – العدد /9/ 1982 – ص 14.

ومن المثير للانتباه، أن مثيل هذه الرواية، ترد عند آندره بارينو، حيث يقول: "أنه كان يقلب صفحات مجلة فرنسية l'illustration في أحدى المكتبات البغدادية، فيكتشف صورة منمنمة عراقية رائعة، تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادي، رسمها الفنان يحيى الواسطى، مستخرجة من مخطوطة مقامات الحريري المحفوظة في المكتبة الوطنية في باريس.... ويمكننا أن نضيف أن استلهام الخط في اللوحة، ربما كان قد جاء من هذه السانحة بالذات" من كتالوك جميل حمودي – اليونسكو – 1987 – باريس.

(32)، و(33) و(34) و(35) و(36) و(37): كتالوك جميل حمودي – اليونسكو.

(38)، و(39) بارينو، آندره: المصدر السابق.

(40).العزاوي، ضياء: لون يجمع البصر

– بمناسبة معرض الفنان في معهد العالم العربي – باريس – اكتوبر 2001 – كانون الثاني 2002 – ص 351.

(41). Curtay, jean paul: La poesie LETTRISTE – SEGHERS PARIS – 1974 – P. 10 – 13

(42)-. ROUTIN, GERARD LETTRISME ET HYPERGRAPHIE - CURTAY. JEAN PAUL BIBLI - OPUS – – EDI.. GEORGES FALL

GILLARD. JEAN PIERR - –PARIS –1972 – P. 7–14

POET. ERANGOIES - ((43

SEROUYA. HENRI: LA. KABBALE – que sais – je n`: 1105 – P.U.F- 4' edi. – FRANCE – 1964

(44). أبي زيد، نصر حامد: مفهوم النص – ص 269 – 282.

(45). ابن عربي، محي الدين: الفتوحات المكية – تحقيق وتقديم د. عثمان يحيى – تصدير ومراجعة د. ابراهيم مدكور – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1972.

(46). فوكو، ميشيل: الكلمات والأشياء – فريق من المترجمين – مشروع مطاع الصفدي للينابيع IV – مركز الانماء القومي – لبنان – 1989 – 1990 ص 39 – 59.

(47) GUIRAUD, PIERRE: LA. SEMIOLOGIE – que sais – je n°. 1421 – p.u.F. – FRANCE – 78-1977 , P. 70

(48). فوكو، ميشيل: الكلمات والأشياء – ص 39.

(49). المصدر السابق – ص 40 – 45.

(50). المصدر السابق – ص 45.

(51). المصدر السابق – ص 46

(52). المصدر السابق – 53 – 55.

(53). زين الدين، ناجي: مصور الخط العربي – مطبوعات المجمع العراقي بغداد – 1968 ص 355 – 356، وص 372 – 373.

(54). الحيدري، بلند: مقال الحرف العربي في الفن التشكيلي – مجلة الوحدة المغربية. العدد 70/71 – أغسطس 1990.

(55). زين الدين، ناجي: مصور الخط العربي – ص 351.

(56). ابن عربي، محي الدين: الفتوحات – ص 270.

(57). المصدر السابق – ص 331.

(58). المصدر السابق – ص 326.

(59). جيرو، بيير: علم الإشارة السيميولوجيا – ترجمة منذر عياشي – ص 112.

(60). المصدر السابق – ص 71.

(61). السيد، عبد الله: بحث التجريب ديمقراطية التشكيل – مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية – المجلد 17 – العدد الثاني – 2001.

(62)و(63). دي مان، بول: العمى والبصيرة – ترجمة سعيد الغانمي – المشروع القومي للترجمة، رقم 189 – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – عام 2000 – ص 175.

(64). جيرو، بيير: علم الإشارة – السيميولوجيا – ترجمة منذر عياشي – ص 114.

(65) PAPADOPOULO, A: ESTHETIQUE DE L'ART MUSULMAN – LA PEINTURE – ANNALES – N`.3 – JUIN – 1973 – P. 686.

* * *

السيراميك..

من الحاجة الاستعمالية إلى التحفة الفنيَّة!!..

■ د. محمود شاهين*

تربط الإنسان علاقة موغلة في القدم، مع الطين وأشكاله وأنواعه واستخداماته. واكتشف الإنسان هذه الخامة في العصر الحجري المتأخر، حيث شكل فيه أوان لحفظ حاجاته الاستعمالية، بطريقة التشكيل المباشر باليدين، ثم بوساطة الدولاب فيما بعد.

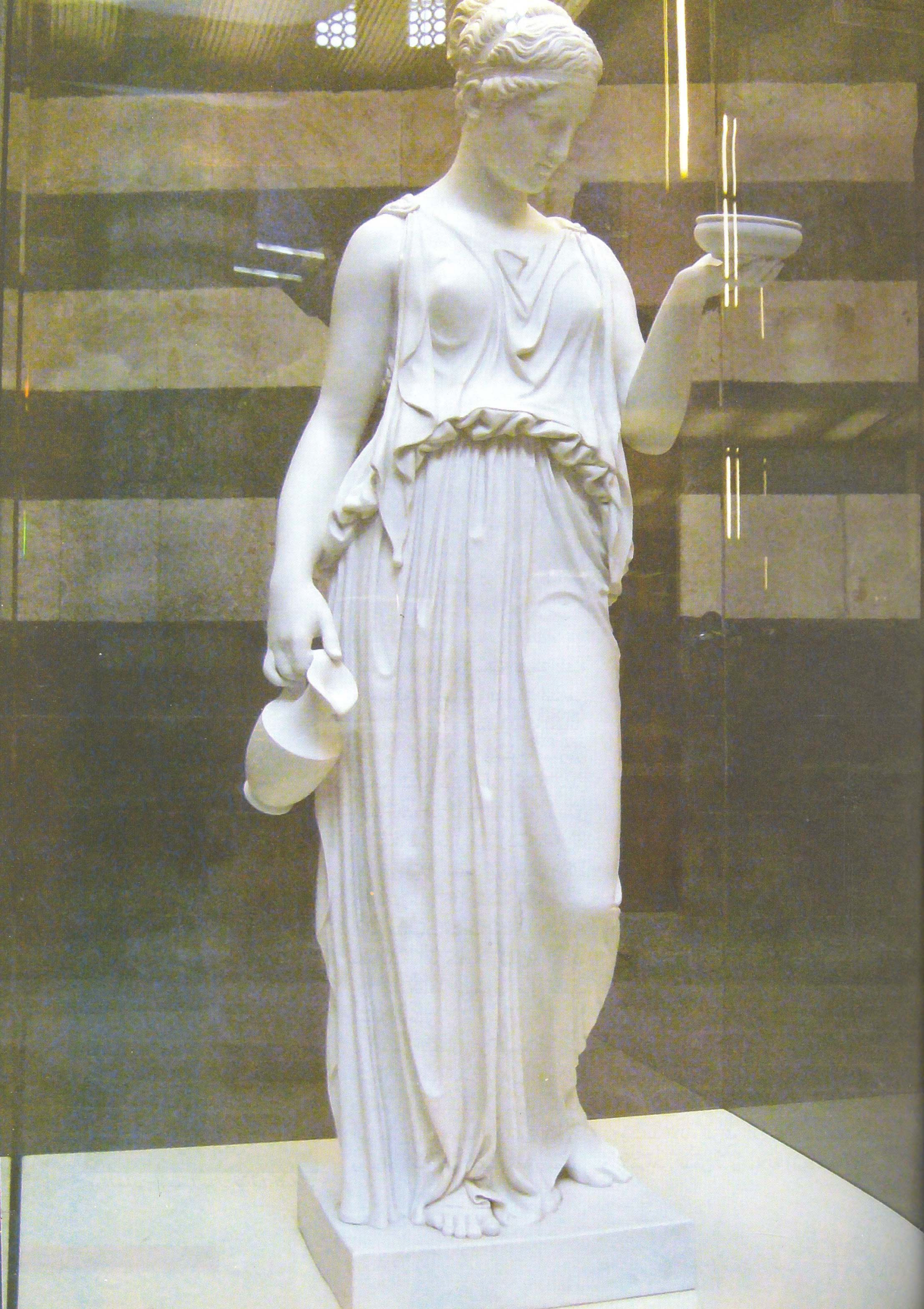
وكما تطورت وسائل تشكيل الطين، تطورت أيضاً استخداماته وأغراضه، لا سيما عندما اكتشف الإنسان صلابة هذه الأشكال عند نشفانها، ثم اكتشف تقنية شيّها للحصول عليها أكثر صلابة وقوة وديمومة، ثم اكتشف عملية تزجيجها، أي تحويلها من مرحلة الفخار أو البسكويت إلى خزف وسيراميك. ثم طوّر في الأدوات والحاجيات المصنوعة من الطين أو الصلصال، فأضاف إليها الزخارف والرسوم والتزيينات المختلفة، بهدف تجميلها لتأخذ موقعاً حسناً في عينه، خصوصاً بعد أن دخلت هذه الأدوات والحاجيات مرافق حياته اليوميّة كافة.

في البداية، استخدم الإنسان الطين لصنع أوعية وأوان لحفظ الحبوب والزيوت والسوائل المختلفة وأحشاء الموتى والمراهم الزيتية، ولكي تؤدي هذه الأشياء، بشكل صحيح وسليم دورها في حفظ المادة التي تحتويها، قام بطلائها بطبقة رقيقة قادرة على فصل هذه المادة عن السطح الفخاري المليء بالمسامات الراشحة القابلة للامتصاص، بهدف حفظ هذه المواد أطول مدة ممكنة، والمحافظة في الوقت نفسه، على خواصها.

تنوعت واختلفت الطينات وألوانها وطرائق وأساليب معالجة سطوحها وما تحمل من تزويق وجماليات شكلية. إذ ظهرت الزخارف البارزة والغائرة، وفي العصر الروماني، ظهرت الأقنعة، وفي العصر البيزنطي راجت بشكل واضح، صناعة الخزف، أي الفخار المطلي بطبقة من أكسيد (السيلكا) التي تمنح سطوحه طبقة زجاجيّة شفافة أو شبه شفافة، وتزيد من قساوتها وتجعلها غير قابلة للتفاعل مع المواد التي تحتضنها.

في العصر الإسلامي، ازداد الاهتمام بالفخار والخزف والقاشاني، وتنوعت استخداماته لتشمل الحاجات والأدوات الاستعماليّة اليوميّة، والعمارة، والتحف، والتشكيلات والمشغولات التزينيّة، بما في ذلك الخط العربي الذي طُعمت به واجهات العمائر الدينيّة والمدنيّة الخارجيّة، كما دخل مع الزخارف الهندسيّة والنباتيّة، في العمارة الداخلية (الديكور)، وقد استفاد الخزاف المسلم من فنون الحضارات التي سبقته في هذا المجال، لكنه أخذها ومنحها وحدة فنيّة خاصة مردها وحدة العقيدة الإسلاميّة، وهو ما منح هذه الفنون سمة عربيّة إسلاميّة

* نحات والنائب العلمي في كلية الفنون الجميلة بدمشق.





تمثال نصفي لأبولو-فرنسا حوالي 1730.



مواد مختلفة.



جرة تخزين-اسبانيا حوالي 1375-1425.

خالصة، لا سيما في المراحل المتأخرة للحضارة الإسلاميّة، حيث تم هضم هذه التأثيرات وإعادة تدويرها، بروح عربيّة خالصة، فقدت معها أصولها الأولى، إن لناحية الشكل أو المضمون أوالوظائف المناطة بها.

يتكون الفخار من تراب تدخل في تكوينه (السيليكا) والألمنيوم، يُعجن بالماء ليصبح مرناً وسهل التشكيل، وهذا التراب متوفر في المناطق والبلدان كافة، خصوصاً قرب الأنهار، ولزيادة متانة وقوة ومقاومة التشكيلات الطينيّة، يُضاف إليها أنواع خاصة من الرمل وملح الطعام.

لم يقتصر استخدام الفخار والخزف والسيراميك على الحاجات والأدوات الاستعماليّة والتزينيية، بل تعداه إلى إبداع تماثيل فراغيّة عالية القيمة الفنيّة والجماليّة والتعبيريّة والتقانيّة، تضاهي المنجز النحتي، بل وتتفوق عليه أحياناً، وهو ما أكده بقوة ووضوح، معرض (عالم السيراميك) الذي شهده خان أسعد باشا في سوق البزورية بدمشق القديمة، على مدى فترة زمنية تجاوزت الأربعين يوماً، امتدت بين عامي 2008 و2009 وضم 116 قطعة خزفيّة من روائع مقتنيات متحف فكتوريا وألبريت بالعاصمة البريطانية (لندن) إضافة إلى 12 قطعة استعيرت من متحف دمشق الوطني.

تنتمي الأعمال التي ضمها المعرض إلى 16 دولة هي: الصين، كوريا، تايلاند، فيتنام، إسبانيا، فرنسا، سوريا، إيطاليا، ألمانيا، إيران، هولندا، اليابان، انكلترا، روسيا، السويد، النمسا .. ومصر، وقد توزعت على الحاجات الاستعمالية كالفازات، والأباريق، والزبديات، والجرار، والفناجين، والصواني، وعلى المشخصات الإنسانيّة والحيوانيّة، المزدانة بالألوان والزخارف والأشكال، وبعضها جاء بلون أبيض لامع وناشف، وهي من حجوم وقياسات مختلفة، تغطي مساحة زمنية تبدأ من 3000 سنة قبل الميلاد وحتى اليوم، وهذه هي المرة الأولى التي تسافر فيها أعمال فنيّة خزفيّة أصليّة، من متحف (فكتوريا وآلبريت) الذي يُعتبر من أهم متاحف العالم في مجال الفن والتصميم، إلى منطقة الشرق الأوسط.

تُعتبر المجموعة الخزفيّة لهذا المتحف إحدى أعظم المجموعات التي تبرز أهمية هذا الفن وهذا المتحف في آنٍ معاً، فهي مجموعة لا نظير لها في العالم، من حيث تنوعها وانتشارها.

وزّع القيمون على المعرض، الأعمال الخزفيّة التي ضمها، إلى عشر فئات، وفقاً لتواريخها، وتقاناتها، وأمكنة صنعها وهي:

1. الثقافات الأولى:

ترجع أعمال هذه الفئة، إلى الثقافات القديمة، والتي على الرغم من صغر حجومها، تعتبر من القطع النفيسة ومن أبرزها: الصولجان الاحتفالي الخزفي المزجج الأزرق اللون، العائد إلى السلالة الحاكمة الثامنة عشرة في مصر، والذي يتجاوز طوله المترين، ما يمكن اعتباره أكبر قطع الفريتة fritware في العالم. وكذلك الإناء الرائع الذي كان يُستخدم لأغراض الدفن لدى سلالة (نيوليتيك)



ملكة فرنسا وزوجها 1778.

في الصين خلال القرن الخامس والعشرين قبل الميلاد، وهو مصنوع من (الكاولين) ويُعد أقدم التحف المتبقية من الخزف الصيني. وثمة أعمالاً أخرى تعود إلى الحضارات الكورية واليونانية الكلاسيكية والقبرصية القديمة، والإمبراطورية الرومانيّة، وتوجد أيضاً أوانٍ فخاريّة من جنوب ووسط أمريكا، ممثلة بقدر (ناسكا Nasca) من البيرو، وتأتي أهمية هذه الأعمال من كونها تطورت بمعزل عن جميع ثقافات صناعة القدور الأخرى في العالم.

2. خزفيات شرق آسيا:

وتمثلها القطع الخزفية التي صنعت في الصين أثناء حكم سلالة (سونغ Song) التي حكمت من عام 960 إلى عام 1279 وهي متفردة فنياً وجمالياً عن غيرها من الخزفيات العالمية، رغم اعتمادها على عدد قليل من الزخارف، مع تأثيرات لطيفة للطبقة الزجاجيّة ومستوى عالٍ من نقاء الشكل. بشكل عام، اعتمد الخزف الصيني على اللونين الأزرق والأبيض، والبراعة الفنيّة، والإتقان في التنفيذ. وهذه الخصائص، تنسحب أيضاً، على خزفيات كوريا، لا سيما قطع (السيلادون) المرصعة واللافتة، وأواني الشاي الاحتفاليّة، وغيرها من قطع الخزف الحجري العملية اليابانية والفيتنامية والتايلانديّة والكمبوديّة.

3. الشرق الأوسط وأوروبا:

قامت الأواني الخزفيّة الصينيّة المعدة للتصدير، بإدهاش الخزافين العراقيين والتأثير عليهم خلال القرن التاسع، ما دفعه لاستلهامها وابتكار طبقة زجاجية ذات مستوى مماثل من البياض كخلفية لنقش الزخارف، والطلي بالأصبغة ذات البريق المعدني، وهو تطور أدى إلى تحقيق بعض أفضل الإنجازات في خزفيات الشرق الأوسط. كما اكتشف العراقيون أنه يمكن لأكسيد القصدير أن يُبيض الطبقة الزجاجية، وهو ما أدى إلى خلق أحد أبرز تقاليد الخزف القادرة على تكريس ديمومته.

عبر العراقيين، انتشرت هذه التقنية لتشمل الشرق الأوسط، وصولاً إلى أوروبا حيث كان إنتاج الأواني الفخاريّة

ذات الطبقة الزجاجيّة هو السائد على الخزف الأوروبي لغاية القرن الثامن عشر.

4 - خزفيات القرون الوسطى وعصر النهضة:

استفاد الخزافون في عصر النهضة من كل ما هو جديد ومبتكر من طريق النحت والتشكيل وطرز الزخرفة وتقاناتها، وقد سادت في البداية، القطع الخزفيّة الصغيرة المنفذة محلياً للسوق الأرستقراطي مثال أواني القديس (بورشير Saint Porchair) وهي خزفيات نُفذت في فرنسا، متعددة الألوان، تتبع المذهب الطبيعي، صنعها (برنارد باليسي) وعائلة (ديلا روبيا) في (فلورنسا) وكانت هذه الأخيرة، ذات نقوش فاخرة، وقواعد حرة.

5. آسيا والغرب:

بحلول القرن الرابع عشر، تبنى الخزافون الصينيون (الكوبالت) كصباغ لطلاء الخزف، الأمر الذي غيّر تاريخ الخزف، وأدى إلى ولادة أحد أهم تقاليده العالمية وأكثرها مقاومة وديمومة، المتمثلة باللونين الأزرق والأبيض، وقد لاقت هذه التقنيّة الخزفيّة الجديدة، اهتمام وإعجاب بلدان الشرق الأوسط وأوروبا، دفعت كل خزّاف رآها، لمحاولة تقليدها، مستخدماً المواد المحليّة. بعد ذلك، ونتيجة لصعوبة الحصول على الخزفيّات الصينيّة، توجهت أوروبا إلى اليابان، ليكتشفوا طرازاً جديداً من الخزف المطلي بألوان متعددة، وفي هذه المرحلة، لفت الانتباه الخزف التركي المنتج في (إزنيك Iznik) والإيراني و(الميديسي Medici) النادر جداً.

6- الخزف الأوروبي (الذهب الأحمر):

بعض مرور قرون على تقليد الخزف الآسيوي، برزت في أوروبا، تقاليد خزفية جديدة باستخدام مواد وتقانات مغايرة، كان رائدها ومبتكرها الألماني (يوهان فريدريش بوتغر) ولها قصة طريفة ترتبط بـ (مايسن) المدينة الجميلة الناهضة على ضفاف نهر (الألب) الشهير. تتبع مدينة (دريسدن) عاصمة سكسونيا الألمانيّة المتاخمة لبلاد (التشيك) والناهضة هي الأخرى على ضفتي نهر (الألب) القادم إليها من مدينة (براغ) والمنتهي في مدينة (هامبورغ) على بحر الشمال.

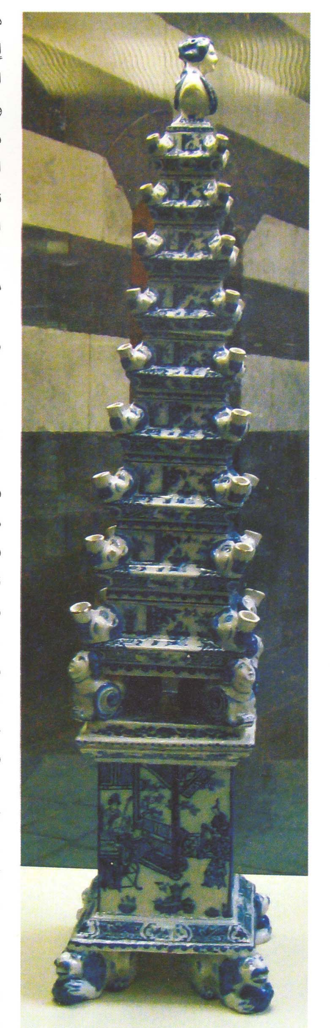
يقترن اسم (مايسن) بنوع من البورسلان الذي تنتجه ورشة شهيرة موجودة فيها منذ عقود طويلة تعود إلى أيام حكم ملك مقاطعة سكسونيا الشهير باسم (أوغست القوي) والذي يعود الفضل إليه في نشوء هذه الحرفة الفنية الرفيعة التي أصبحت ولا زالت، تدر ذهباً على الاقتصاد الألماني.

ولهذا (الذهب الأحمر) قصة طريفة بطلها (يوهان فريدريش بوتغر) والملك (أوغست القوي) الذي كان وراء ازدهار هذه المقاطعة الألمانية، ونشوء حضارة رفيعة فيها، تمثلت في عدد من القصور الشتوية والصيفية ودار أوبرا (زمبر) ومتحف اللوحات وأكاديمية الفنون التشكيلية وغير ذلك من المعالم الحضاريّة في عاصمة (سكسونيا)

صولجان- مصر 1427-1400 ق.م.



جرة-انكلترا حوالي 1830.



مزهرية.

دريسدن التي تحوّلت في عهده إلى مدينة راقية حافلة بكل ألوان الفنون الجميلة، من عمارة وتشكيل وموسيقا ومسرح، فاستحقت بجدارة لقب (مدينة الفن). الجدير بالذكر أن هذه المدينة تضم ثالث أهم متحف للأعمال الفنيّة التشكيليّة والتطبيقيّة هو (الكميلدي كاليري) الذي يأتي بعد متحف (اللوفر) بباريس، ومتحف (الإرميتاج) في بطرسبورغ بروسيا.

تعود حكاية تحويل الطين في (مايسن) إلى (ذهب) إلى بداية القرن السابع عشر، عندما أوحى (بوتغر) للملك (أوغست) بأنه قادر على صنع الذهب من تربة هذه المدينة. راقت الفكرة للملك، فقام بسجنه في قلعة حصينة تنهض على ضفة نهر (الألب) ريثما يتمكن من صنع الذهب الذي وعد به. وبدأ (بوتغر) رحلة البحث والتجريب لينتهي به المطاف إلى اختراع (بورسلان مايسن) من تربة نبيلة ضاهت في قيمتها الذهب، لذلك أطلقوا عليها اسم (الذهب الأحمر) نسبة إلى لون التربة التي يُصنع منها هذا البورسلان الذائع الصيت في كافة أنحاء العالم، والذي حقق دخلاً خيالياً للبلاد الألمانية، عبر الورشة الهامة التي أنشئت في (مايسن) لهذا الغرض، واستمرت ملكاً للحكومة حتى تم خصخصتها مؤخراً.

تسنى لي زيارة (مايسن) أكثر من مرة بحكم دراستي للفنون في أكاديميّة مدينة (دريسدن) العاصمة الإقليمية للمنطقة. وقمت بزيارات متكررة لورشة البورسلان فيها المعروفة بشعارها الشهير وهو (سيفان زرقاوان متقاطعان) والذي لا زال ينفذ حتى اليوم بطريقة الرسم اليدوي المباشر على القطعة الفنيّة،بوساطة ريشة خاصة من قبل فنانين مختصين، أنيطت بهم هذه المهمة دون غيرها. وقد تمت المحافظة على هذا التقليد، كنوع من العراقة التي تحرص عليها الورشات العالمية الرفيعة المستوى الفني والأصيلة، رغم وجود بدائل ميكانيكيّة أسرع وأقل تكلفة.

مظاهر الأصالة والعراقة والفن الرفيع، لا تقتصر على طريقة رسم شعار الورشة أو المحترف وإنما تتعداه إلى كافة المراحل التي يتم فيها تصنيع الروائع الفنيّة الخزفيّة التي ينتجها معمل بورسلان مايسن منذ مئات السنين وحتى اليوم.

والسؤال الذي يفرض وجوده هنا: ترى ماذا كان حصل لو استطاع (بوتغر) تحضير الذهب صناعياً بالفعل؟.

من المؤكد أن هذا الأمر ما كان ليتعارض البتة مع وجود ورشة مايسن لصناعة البورسلان، ذلك لأنه منذ بداية القرن السابع عشر، كان يوجد بعض الأخصائيين المناط بهم مهمة أيجاد طريقة لتحويل التربة النبيلة التي كانت قد حُوّلت في آسيا إلى معدات قابلة للاستعمال، وكانت تُصدر من هناك إلى قلب أوروبا، بأسعار خيالية لكل قطعة، وقد حطت بعض هذه القطع في

الأراضي الألمانية السكسونيّة، وقامت يومها محاولات جادة وحثيثة لتقليدها، لكن هل كان بالإمكان تحقيق ذلك دون (بوتغر) ؟.

موهبة (بوتغر) الحقيقية والكبيرة، ظهرت بعد فشله في تحضير الذهب صناعياً، وقد بدت هذه الموهبة الفذة وكأنها غير مؤهلة لتحضير أو اختراع البورسلان. ومع أول قطعة بورسلان أوجدها (بوتغر) بشكل سري، قام الملك (أوغست القوي) بإعطاء توجيهاته لبناء مصنع للبورسلان في قلعة (ألبريت) في مايسن عام 1710. وعلى الرغم من السرعة الفائقة التي أبداها العاملون مع (بوتغر) في الحصول على هذا المنتج والأفران اللازمة للشي وكافة المستلزمات التقانية الأخرى، إلا أن شيئاً ما كان ينقص هذه التحضيرات لتتم الولادة السليمة لهذا المنتوج السحري، بالشكل اللائق والمواصفات المطلوبة. هذا الشيء المفقود أو الناقص، لم يكن موجوداً على ضفاف نهر (الألب) ولا تحت أقدام القلعة (ألبريت) وإنما كان هو (الزمن) .. نعم الزمن هو المادة السحرية اللازمة لنجاح عملية الولادة هذه. فقد اكتشف (بوتغر) أنه من الضروري (خاصة للقطع الخزفيّة المنفوخة) ترك هذه القطع بعد فترة من الزمن لترتاح، قبل إدخالها إلى الفرن، من أجل شيها، ومن ثم القيام بتزيينها برسومات وأشكال وألوان مختلفة. كانت كل قطعة خزف أو بورسلان هي عبارة عن قطعة أصلية وحيدة غير قابلة للنسخ أو التكرار كأنها تعادل لوحة من لوحات بيكاسو!!.



زوج-مايسن-ألمانيا.

والجميل اللافت في ورشة بورسلان مايسن، عدا هذه الخاصيّة التي لا تزال تحافظ عليها بإنتاج القطعة الوحيدة الفريدة، ما يجعلها من التحف النادرة والثمينة، روح التجديد الدائم في أشكال القطع ورسوماتها وزخارفها. وقد سرني في إحدى زياراتي لهذه الورشة، انكباب الرسامين العاملين فيها، على استلهام قصص ألف ليلة وليلة في عملية تزويق وتزيين وتشكيل القطع الخزفيّة، مما يؤكد وجود ذهنية حضاريّة منفتحة، تقود هذه الورشة، وتعمل جاهدة لإبقائها قريبة من نسغ الحياة المتجددة، لكن دون التفريط بالأصول العريقة، والسمعة الطيبة، لهذه الأعمال الفنية الرفيعة والثمينة، وثمة ورشة رسم خاصة موجودة في الورشة، مؤلفة من عدة فنانين، مهمتها البحث والابتكار الدائم، في شكل وألوان وتزاويق منتجات الورشة المرغوبة والمطلوبة في كافة أنحاء العالم، رغم أثمانها العالية!!.

تكتم الألمان على أسرار صناعة

خزف مايسن في البداية، لكن جواسيس الصناعة، سرعان ما وضعوا اليد عليها ونشروها في أماكن عديدة من أوروبا، لا سيما بوجود أرستقراطيّة متلهفة للحصول على هذه المنتجات ودعم ورشاتها التي بدأت تظهر في انكلترا وفرنسا، لكنها ظلت دون السوية الرفيعة للخزف الصيني.

7- حزفيات (ستافورد شاير Staffordshire):

يعتبر مركز (ستافورد شاير) أعظم مركز بريطاني لصناعة القدور الفخاريّة وأواني (تجينغد يتسن) الصينيّة، خلال القرنين الثامن والتاسع عشر، وقد تفرغ هذا المركز لإنتاج الخزف الذي يلبي حاجات شريحة واسعة من المستهلكين في أوروبا وأمريكا، عكس المصانع الخزفيّة الأوروبيّة الأخرى، التي تفرغت لإنتاج تماثيل وأواني عالية الكلفة، اقتصرت عملية اقتنائها على الأرستقراطيين.

8- تأثيرات مختلفة:

سادت خلال القرن التاسع عشر، نزعة البناء على الأساليب والإنجازات الخزفيّة التاريخيّة ومحاولة تحسينها وتطويرها، ما دفع العديد من الخزافين، على امتداد رقعة العالم، للبحث والتنقيب في التاريخ القريب والبعيد، لهذه الحرفة المتماهية بالفن، غير أن غالبية ما أنتجوه، كان خزفاً هجيناً، طوره البعض، من خلال ربطه بالطبيعة، لا سيما الأخوة (مارتن Martin) الذين ربطوا بين الخزف وقيم النحت التشكيليّة والتعبيريّة، وعنهم أخذ الفنانون التشكيليون الحداثيون هذا التوجه الذي توجوه، بإنجازات خزفيّة هامة.

9 - خزفيات القرن العشرين:

شهد القرن العشرين تحولاً جذرياً في صناعة الخزف، حيث خرج المصممون عن الأشكال التقليديّة المدورة، إلى الأشكال الهندسية والتجريدية، كما قام عدد من أهم فناني القرن العشرين، بابتكارات بالغة الأهمية، في حقل الخزف، منهم الفنان الإسباني الشهير (بابلو بيكاسو) وغيره ممن خرجوا عن السائد والمألوف في التشكيلات الخزفيّة، إلى أفق مفتوح من الابتكارات والإضافات التي لا تزال تداعياتها مستمرة ومتواصلة حتى يومنا هذا.

10 - صلصال من سوريّة:

استعار معرض (عالم السيراميك) 12 قطعة فخاريّة وخزفيّة من متحف دمشق الوطني عائدة إلى المرحلة التاريخيّة الممتدة من عام 1100 إلى عام 1500، حيث كانت سورية على الدوام، أحد مواطن إنتاج السيراميك ولأكثر من 8000 عاماً، وصلت خلالها، هذه الحرفة الفنيّة ،إلى مستويات عالية من الابتكار والجودة التقانيّة، لا سيما



قطعة آجر-الصين 1548.



خزف ناشف.



عنزة بيلي-مايسن-ألمانيا 1732.

في الفترة الإسلاميّة، كما كان لإدخال مادة الصلصال الصناعيّة بعد عام 1100 حدثاً هاماً على هذا الصعيد، حيث وفرت للخزافين السوريين إمكانات كبيرة، لابتكار أشكال وطرز وتقانات خزفيّة جديدة، ذات ألوان لامعة، قريبة الشبه من البورسلان الصيني الذي انتشر في العالم، وحظي بالاحتفاء والتقدير.

من جانب آخر، لعبت التزيينات والزخارف التي حملتها الخزفيات السورية، دوراً هاماً في تجميلها وتطويرها، وبعد العام 1200 تم استخدام الألوان البراقة ذات المنشأ المعدني في تزجيجها، واللونين: الأبيض والأسود تحت الطبقة اللماعة والشفافة، وهي من التقانات الصعبة التي تحتاج للخبرة والدقة، كي لا تختلط الألوان مع هذه الطبقة الحافظة لها. وفيما بعد، لجأ الخزاف السوري إلى تلوين هذه الطبقة بمادة (الكوبالت) الأزرق، وبالنحاس الأخضر والقرمزي، ما منح المنجز الخزفي السوري، قيمة فنيّة وجماليّة رائعة ...

* * *

نذير نبعة. جبل سنجار

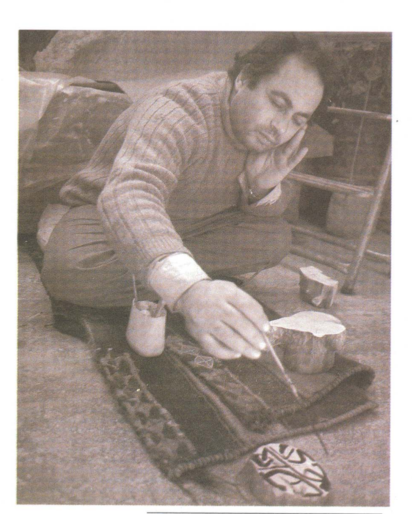
أكريليك على قماس 110 ×80سم. 1995



الفنان مصطفى فتحي ..

معلّم الطباعة بالأختام!!..

أ.د.عبد الكريم فرج*



معرضه الأخير في شهر تشرين الثاني وكانون الأول من عام 2007 في مشغله في دمشق القديمة كان بمثابة تنبيه لوجود نبضات قلب تدق في تردد خافت بعد غياب طويل عن الأصدقاء والزملاء وحتى عن شركائه في الحديث الممتع والعميق عن الفن،وإحساساته البكر عن معنى الفن والوجود وفلسفتهما المترابطة والمتآلفة.

الفنان مصطفى فتحي ورغم قدرته وبراعته المتميزة في الرسم والتقاط الصورة التي يراها لكنه كان مدبراً ومستبطناً ؛مدبراً عن كل ملوثات البصر ورياء الطبيعة ومستبطناً في أعماق ذاته ليرى صورة الوجود سجادة مطهرة من كل أدران المادة، رمزية غريزية عفوية منداحة في بساط أفقي لا تحمل إلا تموجات السراب وإبصار متهجد ناسك في جوهر الأشكال وما وراءها ، إنه سر من أسرار هذا الكون الذي لا نعرف بعد فك ألغازه ورموزه.

أعماله الفنية حاضرة دوماً بحميميتها وحركتها وتوافقها وتداخلها وتعشقها مع دواخلها ومخارجها في صورة تبدو لك

* حفّار، وعميد كلية الفنون الجميلة بدمشق.



أنها مكرورة ولكنها ترفض التكرار وتظهر للوهلة الأولى بحلة تزينية برموزها وتناغم مقاطعها والتواءتها ودبيبها عبر سطوحها لترسم رموز الحياة برمتها ولكن بتنوعها تبقى بحالة بعيدة عن التزلف والزخرفة.

قال بعض النقاد بما يعني:

ترتكز إبداعات مصطفى فتحي على معرفة عميقة وحميمة لعالم البادية والريف ورموز الفخار والجدران والوشوم... وهي تذكر بالكتابة الصفائية.

ومن هذه العبارة نقرأ ونستشف أن العملية الإبداعية بقلبه وعينه ويده تقع خارج الرؤية المباشرة ، إنها إبحار في التأمل من أجل الاستئثار بالدرر واللآلئ التي لايراها الآخرون ، عرفناه في معرضه الأخير وفيما وصل إلينا من مجلد طبع له في دار الثقافات عام 1989 بعنوان سوريا رموز قماشية ،يتجه في مطبوعاته لاستخلاص جمالية بنائية تتحدث بلغة العصر انطلاقاً من التحليل البصري والسيميولوجي للرسوم المتجذرة محلياً في أعماق البيئة والإنسان والتي وجدت بعضاً من أنماطها في الصيغ الشكلية للمنسوجات اليدوية التراثية في بلادنا .

يرمي (مصطفى) عبرها إلى تلمس آثار الجمال البكر الصافي وقد دفعتها الغريزة الجمالية الصرفة ومثلها العليا إلى الظهور والارتسام بفعل القدرة التخلقية للكائن البشري.

أعمال (مصطفى) المطبوعة والتي عرفتها دار ثقافات العالم في باريس ومتحف الطباعة على القماش في (ميلوز) وصالات عرض خاصة عديدة في ألمانيا وفرنسا وعدد من المدن الأوربية الأخرى وكذلك في دمشق وعمان وكتبت عنها باستفاضة كبريات الصحف العالمية (اللوموند ـ الفيغارو. ليبراسيون ـ نوفيل ـ اوبسرافتور ـ اكسبرس وغيرها) قدمت هذه الأعمال المطبوعة بما لا يدع مجالاً للشك نمطاً من الفن يرفض كل الأنواع الغوغائية وقد تعزز برموزه المتعمقة في المحلية ، لقد استنهض / فتحي/عناصر التكوين الجوهرية المتفردة من المنسوجات اليدوية السورية و جمع نماذج منها خلال ربع قرن من التجوال المستمر والبحث الدؤوب في كل أعماق البيئة السورية ، فكم جاب البلاد بطولها وعرضها من شمالها إلى جنوبها ، براحلة بسيطة أو سيراً على الأقدام وعاش مع الفلاحين في بيوتهم البسيطة في القرى السورية وأقام أياماً عديدة وشهوراً في عمق القرى السورية في محافظة حماه على الخصوص في قرية (قصر أبو سمرة) حيث يقيم زميله الفنان أحمد الأحمد وقد استبدع مخلفات الأقمشة والأردية والجدران الطينية وفتحات الجدران التي تسكنها الحمائم والطيور وفتحات التهوية لصوامع الغلال والأرزاق لقد كشف (فتحي) في كل ذلك عن الخلفية الرمزية والروحانية التي تكمن وراء هذه الأشكال مايذكرنا بقول هربرت ريد (في ميدان الفن بعض أشكاله الهامة ستكون ممكنة فقط عند المرحلة الأولى من تطوره).

"مصطفى فتحي" على قلة نشره لوجهات نظره في الفن لكنه أقنع الآخرين بأن يسعوا إليه لأنه قدّم في معارضه وعبر أعماله المطبوعة التي ضمتها المتاحف الأوربية والمقتنيات الخاصة أيقونات تعي الدوافع الثقافية الجوهرية للتجربة الإبداعية عبر مسيرتها منذ العصور القديمة وحتى اليوم.

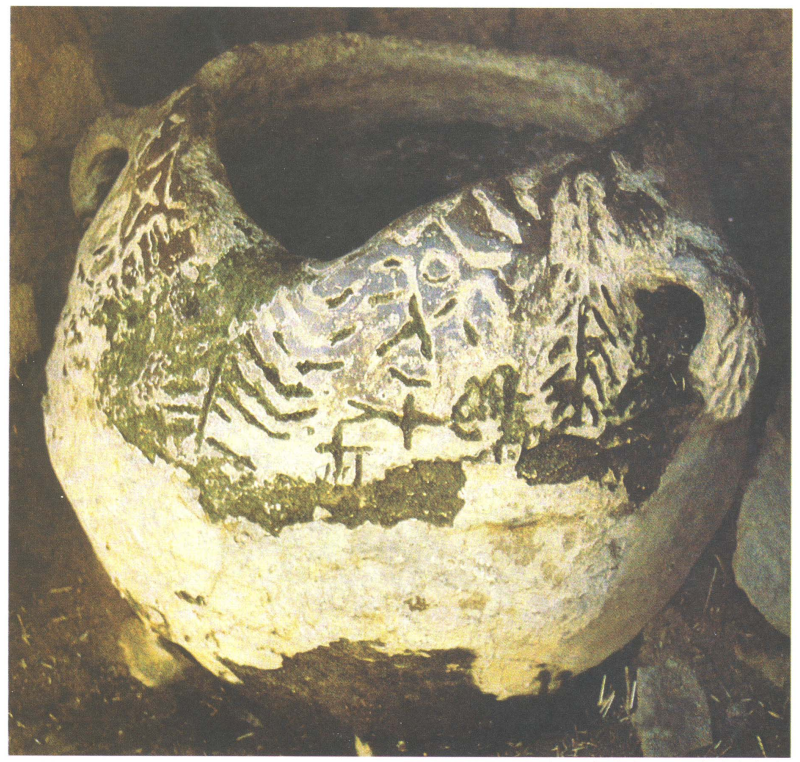
لقد وجد فتحي إمكاناته الإدراكية والإبداعية تتجلى في تقديم صورة مطبوعة تجسد منهجاً يظهر الإحساس الإنساني بوساطة تفرعات خطية محملة بالدلالات والرموز التي توالدت في ذاكرة مفعمة بانطباعات تكشف عن ذاتها بالظهور عبر الصورة الخشبية المحفورة .

تواجهنا في محفوراته المطبوعة للوهلة الأولى مقاربة مع أنماط الكتابة وكأنها عودة لأديم ثقافي غابر مزجت فيه الحروف مع التمائم والرموز بدلالات عفوية ترتبط ربما بالوشم أو العلامة، بالختم أوالتعويذة مختزلة من المربع أو المعين والمثلث أو من نقطة مصمتة محاطة بأجفان مقوسة منفتحة أو متلاقية، وفي كل الحالات تدخلنا في أشكال تجذرت في الرقاع القماشية التراثية ومدلولات الأساطير التي تملأ على البشرية ردحاً من تاريخها.

عمد فتحي إلى تكوين ورشة عمله في مناخ يتسم بالعفوية المطلقة ، مشغله في دمشق القديمة أو في درعا مملوء بالقطع الخشبية المقطوعة من جذوع الأشجار وعلى جدرانه قطع من حبال تعلقت فيها حزم من الثمار القديمة التي تحولت بجفافها إلى حجوم وأشكال متغضنة أضاف عليها الزمن قراءة أسطورية ، يجلس مصطفى على بساط من القماش المزين بمزق القماش والخيوط المحاكة على شكل دروب وتعرجات تحدّث عن تقانات صانعيها ،وحوله أكوام من الزجاجات العتيقة المملوءة بالأحبار التي حضّرها وصنعها بنفسه ،يقضي مصطفى جل أوقاته

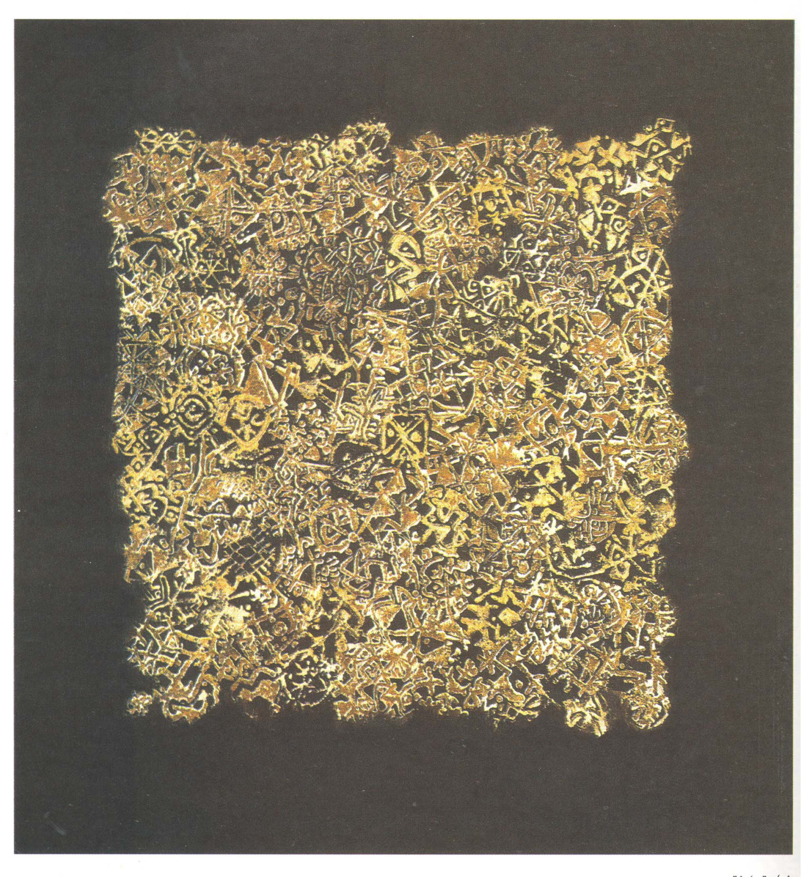


طباعة ملونة من أعمال مصطفى فتحي.



وعاء ماء (خابية) من مرجعيات الفنان مصطفى فتحي.

بالرسم وهو صانع لسعادة تملأ جوانبه وتحف به من كل جهة ، خجول مبتسم دمث يستمع إلى محدثه ، وبنفس الوقت صارم حازم لايضيع وقته مع أحد ولا من أجل أحد ، من السهل عليه أن ينصرف من أمام جليسه إذا وجد مضيعة لوقته دون أدنى هاجس أو وجل، وفي هذه الأجواء أنتج وأبدع وحدد مسار حياته وكان همه بعد أن رزق طفلاً من زوجة فرنسية أن يحزم حقائبه حيث كان في فرنسا مصطحباً ابنه إلى الوطن الأم سورية يلقي ولده بكل عفوية بين أحضان أهله في دمشق وحوران ليرافقهم بين الحقول المزروعة أو المحصودة والأراضي التي تطفح بالخضرة والبهجة والزراعة، يمارس حريته بالطواف بين الأرياف يتعرف على الناس وهم في القرى يعملون ويبتهجون ، لقد أراد لولده الوحيد أن يكون (مصطفى الصغير) ، يحذو حذوه بعيداً عن القوانين المصطنعة والتي تحوّل الإنسان فيها إلى رقم يتحرك (بالروموت) والشيء المهم هو الاستجابة



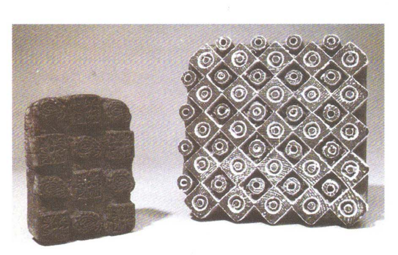
طباعة ملونة

الكبيرة من ولده لهذا النمط من التربية والحياة ، لقد كان مرتبطاً بأبيه ويقاسمه كل أنماط حياته.

وعوداً على معاني أعماله الفنية المطبوعة أراني قارئاً لعمله من خلال وصف حياته في مشغله ولابد هنا من الإشارة إلى أن استمرارية الفنان مصطفى فتحي في اختزالاته الشكلية دليل على قراءته التأملية والصوفية في معاني ماوراء المادة، رمزيته



أختام خشبية للفنان مصطفى فتحي



أختام خشبية للفنان مصطفى فتحي

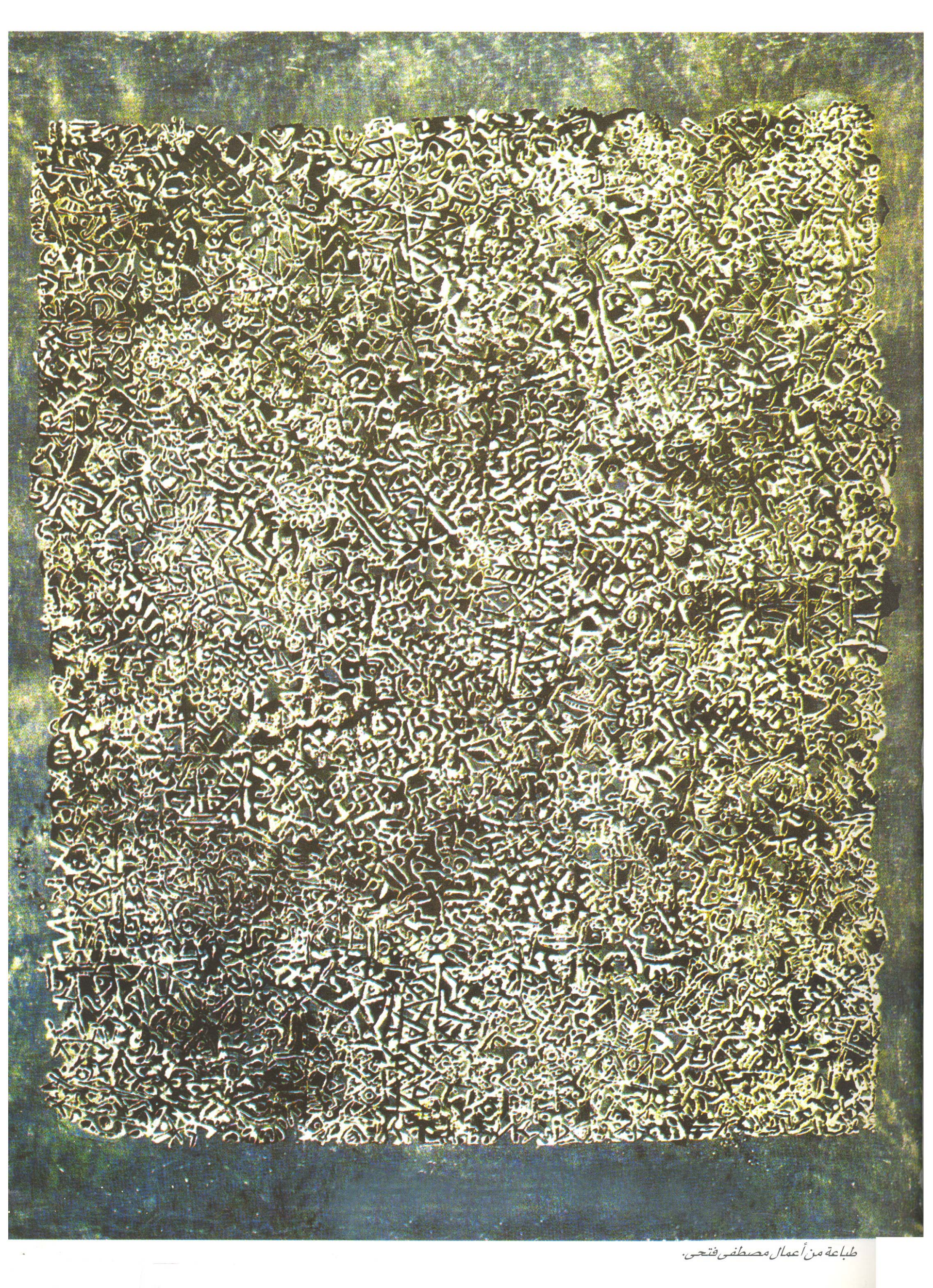
متواصلة مع حياة تأملية تغوص في أعماق ثقافية، عرفناه عن قرب عندما كان يتحدث عن أعمال أي فنان مقنع له ، يردّه إلى مرجعياته الثقافية والفكرية والواقعية فلم يقنع مصطفى بأن التجريدية عبثية ولا الرمزية تلقائية أو عرضية ولا التعبيرية نمطية ومدرسية، بل كان يعزو كل هذه المدارس إلى أسبابها وظروفها ومعاني تكوينها وأهمية وجودها في تطور الفكر البشري ، ولم يقل عن نفسه يوماً من الأيام أنه كان تجريدياً الأمر الذي يدعوني أن أعطي رأياً في مرجعية أعماله الغرافيكية ، ففي سطوحه التي تتداح فيها الحركات والرموز والأشكال الكاملة أو المجزوءة نجد مقاربة حقيقية مع نسيج الأسطورة في أي عصر ظهرت فيه اقي دلالتها ، ومن حيث الهيكلية الشكليّة الموصلة إلى المعنى، ففي الأسطورة يجرى تركيب العناصر ويجرى تكرارها في أزمنة متباعدة أحياناً ، وقد نجد العنصر الواحد يتكرر في مكانين مختلفين أوفي زمانين متباعدين وفي كل الأحوال تبقى الأسطورة متجهة نحو مغزاها الكلي، الأمر الذي نجد مايماثله في أعمال الفنان مصطفى فتحي، حيث تتحول المطبوعة إلى انبثاق متواصل من الرموز (ندركها كمجموع كلي كما هو الحال في الأسطورة التي لايمكن تفكيك أجزائها قبل الوصول إلى نهايتها) فتعبيرات مصطفى تتواصل ليس من خلال النسق بل من خلال الترابط الشكلي والرموز المتقاطعة والمتآلفة والمتواصلة ، فما هو ملموح في صدر المطبوعة لايتكامل معناه إلا إذا تواصل مع بقية الأجزاء في أدناها وبالتالي يتم تكامل الصورة عندما ننظر إليها من اليسار إلى اليمين ومن الأعلى إلى الأسفل ، وكأننا نسمع أنغاماً في مقطوعة موسيقية يوحدها ذلك النغم المتداخل والمتلاحق.

نتوصل من خلال هذه القراءة إلى أن الفنان مصطفى فتحي خصص إبداعه الغرافيكي ومطبوعاته إلى دراسة البنى الروحانية والفكرية التي تكمن في أعماق منسوجات الفلاحين وملامح الزينة في لباسهم المتوارثة عبر عشرات السنين، وقد أبرزت هذه الأعمال ثقافة الدليل المختزل في أعماق الحياة الأهلية الأولى بما فيها من قصص وخيال ومعان روحانية لسيماء الشعوب وثقافتها وقد تلخصت في أعمال مصطفى عبر المربع والدائرة والمثلث والصليب وأوراق النبات وتجريدات الأكف والعيون والتمائم وغيرها ، ولهذا بقيت رموزه وتجريداته ذات دلائل.

وخلاصة القول :

ترك الفنان مصطفى فتحي مئات التجارب الفنية الجادة من الأعمال الفنية المرسومة والمطبوعة وخلق أرضية لمدرسة إبداعية فكرية وتصميمية تنبع من روح التراث ، وأثبت بما لايدع مجالاً للشك أن عملية الخلق تستمر مع نبضات القلب مدى الحياة ، بعيدة عن النزوات الطارئة والدعيّة أو الزائفة ، أوجد الفنان مصطفى فتحي منهجاً يقوم على الجدية والاستمرارية تنطلق من رؤية الكشف المتجدد معتمدة على المفهوم التجريبي لامحالة.

ولد مصطفى فتحي في درعا عام 1942 من أب وأم من دمشق ، قضى جزءاً من حياته المبكرة في درعا . حوران حيث يعمل والده، (انتسب إلى كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق عام 1962 وتخرج منها عام 1966 باختصاص حفر وطباعة وعين معيداً في كلية الفنون الجميلة في قسم الحفر والطباعة ،أرسلته الجامعة إلى المدرسة الوطنية العليا في باريس لإكمال دراسته



طباعة من أعمال مصطفى فتحى.



أختام خشبية للفنان مصطفى فتحي

العليا، وحصل على شهادة المدرسة الوطنية العليا في باريس في منتصف السبعينات من القرن الماضي والتحق بجامعة دمشق مدرساً في الكلية التي أرسلته أمضى فيها عدة سنوات ثم ترك التدريس وتفرغ لعمله الفني، وفي مشغله بدمشق وفي محافظة حوران قضى عدداً من سني حياته وهو ينتج أعماله الفنية المعروفة (الطباعة اليدوية على القماش).

حاز على تقدير وإعجاب النقاد الفنيين في سوريا والوطن العربي وفي عدد من الدول الأوربية وفي مقدمتها فرنسا حيث كان يختلف إليها من وقت لآخر.

في حياته الخاصة في سوريا عاش بعيداً عن كل الأضواء الرسمية ومن النادر أن يعرف الناس العاديون مكان إقامته في سوريا أو أوقات وجوده فيها،لقد وهب نفسه لفنه واعتزل كل الأمور الأخرى في حياته.

وبرغم عدم تداول اسمه بكثرة في بلده إلا أنه كان معروفاً لدى العديد من الأوساط الأوربية وذاعت شهرته بسبب إبداعه مطبوعاته القماشية الهامة، كما أن العديد من الجهات المرموقة في العديد من بلدان العالم وبعض المتاحف تقتني أعماله المطبوعة.

توفي يوم الخامس والعشرين من كانون الثاني 2009 في بلده بعد معاناة من مرض عضال ودفن في دمشق..

* * *

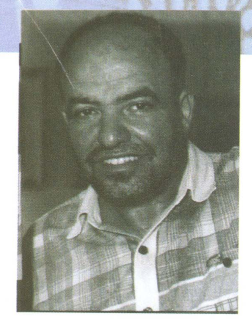
مراجع البحث:

- سورية رموز ثقافية كاتلوك معرض شخصي للفنان1989 دمشق
- تقانات فن الحفر والطباعة اليدوية د.عبد الكريم فرج- مطبوعات جامعة دمشق1993
- مذكرات الباحث الشخصية 1971 دمشق.
- مقابلات شخصية (2000-2008).
- نصوص بالفرنسية مترجمة إلى العربية من الصحف الفرنسية (الفيغارو- ليبراسيون) وغيرها.

دمشق - 2009/2/15



رقاع قماشية. القامشلي- سوريا. من مرجعيات الفنان



محمد الزواري ..
الفنان التونسي ..
الذي يأمل بشفاعة الابداع!!

ترجمة وإعداد: ضحى القدسي*

عن مجلة: Lespace pictural
uncef No:70- nouembre 2005

تتجه حياة الإنسان عادةً، على شكل ازدواجي مع محتوى عمله. لكن (محمد الزواري) حوّل نقاط الضعف في الحياة إلى قوة في الرسم. وحوّل كل التنافر إلى تلاحم في العمل الفني. خرج من القلعة الكبيرة حين كان صغيراً، ليكمل دراسته في سوس، ومن ثم بتونس. وكان لديه من الحكمة ما جعله يعود إليها حين صار يافعاً. وكأنه يعود ليحمي جذوره، ويبقى على تماس مع أصول اللغة.

بدأ كل شيء في القلعة الكبيرة، وهنا صار عليه الاستقرار أيضاً. ذلك أن واقع عملنا وحياتنا يسكن، عادةً، في أماكن ولادتنا. وسعيد من له عدة أماكن ولادة، حيث يصبح له معرفة متعددة بشخصه. وسعيد أيضاً من يكون كمحمد الزواري، الذي ولد في القلعة الكبيرة بسوس، بتونس أو بجندوبه أو سيدي سعيد أو بالقيروان. ففي كل لقاء، وكل تظاهرة، وكل معرض، وفي ظهور كل طراز، تتجدد ولادة محمد الزواري في الحياة. وربما كان من أسباب حاجاته لينابيع القلعة الكبيرة، ما يتسنى له فيها من توحيد وجوده المتنوع، وأن يؤسس لذاته شخصية واحدة عبر تعدد وجوهه. فالقلعة الكبيرة، ما هي إلا قلعته وينبوع حياته، وقالبه، وضمانه، ودمغته، وعلامته الفارقة الرمزية، ومرساه المادي والروحي مع الأشياء المادية. فقد صار من الطبيعي أن يقيم في القلعة الكبيرة، ليربط حواره مع المستحيل. في أرضه، يستطيع مناجاة السماء، ومقارعة قوى الطبيعة. ومن القلعة الكبيرة، يستطيع إعادة إبداع العالم على لوحته كما يستطيع ابتكار اللغة العالمية، انطلاقاً من خصائصه.

ينطلق (الزواري) من خطوط بسيطة... دائرة سوداء تندفع على أرضية خضراء، محمولة ضمن إطار أزرق... يسيطر اللون الواحد بتعبير رائع. ودرجة اللون الأزرق وقوته وبعده الواحد، واللون الأخضر، أو الأصفر، تتقبل بشكل ما البديل الذي يأتي، ويعني هنا مركز ثقل اللوحة. (الزواري) ينفرد بتأليف لوحته كقطعة موسيقية ضمن بحث عن جملة موسيقية جديدة.

عند البحث عن الأصل، يعري (الزواري) اللوحة، ليكشف كنوزها الداخليّة، وبموازاة هذا التكريس التشكيلي، يطوّر (محمد الزواري) لغة باروك (Baroque)، عبر متاهة من

---

*تصميم عمارة داخلية ومصوّرة جدارية وخزّافة.

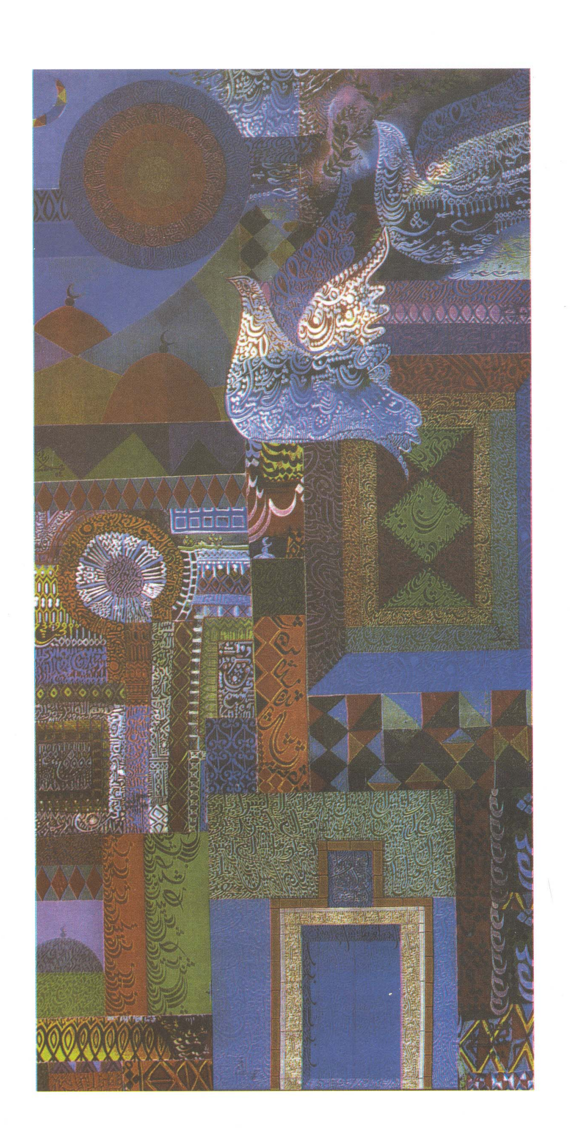


الخطوط والدوائر والحروف العربية، والأشكال الهندسية، والرموز الكتابية، فتتداخل الرموز، وتنساب الخطوط فيما بينها، بحيث لا نستطيع معرفة، إن كان اللون يدعم الخط، أو أن الخط هو الذي يسيطر على اللون. وبوضوح، يصل (محمد الزواري) إلى تناغم رائع، حيث ينتهي اللون والخط، بالتماسك فيما بينهما، ولا نستطيع التمييز بين المؤثرات والسبب، فإذا احتاج (الزواري) إلى برهان، لجأ بنجاح إلى التوضيح عبر تعبير تشكيلي متوازن ومتكامل ومتماسك. وكمتمرس باللون، لا يخشى عادةً استعمال خلفية سوداء... وهذه الخلفية السوداء تأتي، لتؤكد الخط الأسود، الذي ينساب على طول عمله كعصب أساسي. أو بالأحرى، ليكون الشريان الحي لرسالته التشكيليّة.

إن هذه الخطوط السوداء، صارت كشعار له. وكذلك، كهوية وبصمة. وتلك الخطوط الزرقاء العميقة، والشبه سوداء، تقرب بينه وبين الفنان ميرو (Miro) ولكن نميز هنا الجديد في العمل، لأنه يُظهر حاجة التعمق للتحليل. من هنا نستشف تأثير الخط العربي، ولكن مع التأثر بالرسم الغربي، وعلى سبيل المثال بـ (ميرو) وكاندنسكي (Kandansky)و(هونتر ثاسر). ومع ذلك يصل (الزواري) إلى التحرر من جميع المؤثرات، ليثبت ذاته بكتاباته الجديدة الطليعيّة، والغير مطروقة. فالزواري هو فعلاً (الزواري) لا غيره. فلم يكن (الزواري) قيمة مضافة، إنما هو قيمة بحد ذاتها وكمالها. فهو يبدو في أعماله، وكأنه يتدخل على طريقة الزن (Zen). بالتفكير العميق، والتأمل، والبحث عبر حل لوني متقشف.. النظر والروح بحالة الركون. إنه الإبداع المتجدد، بعض الأحيان يدع الألوان تتخطى الإطار، بحيث يحقق الوحدة المرجوة بين الحامل والمادة، والحاوي والمحتوى. وما قيل وما لم يقل.

ينشغل (محمد الزواري) بالوحدة، ويؤكد أنه الموحد الحقيقي للقدرة، ففي قراءة لعمله، يدعنا نشعر بالانصهار، الذي يجري ضمن الموضوع: الوحدة بين الخط واللون، الوحدة بين الخط والرسم، الوحدة بين الثقافة العربية والثقافة الغربيّة، الوحدة بين اللوحة والإطار، الوحدة بين الخلفية والشكل، الوحدة بين التقاليد والحداثة، وأخيراً، الوحدة بين









المبدع وإبداعه.

ونستشف عبر ألوانه القوية والمرحة، نسيجاً من تونس. وعبر شاراته الآتية من الرمزية التقليدية، والخط العربي، وعبر قراءاته الجريئة للفنانين (ميرو) و(موندريان) و(فازارلي) و(كاندينسكي) و(هونتر ثاسر) يتعشق (محمد الزواري) العالمية شرعاً. إنه يسمح لجميع التِقانات باختراقه، ليولّد منها طرازاً جديداً، يقدمه كمبدع للجِمال. (محمد الزواري) مبدع لعالم جديد، فقد استطاع بشخصيته القوية، تلقي أعمال من مختلف الطاقات بترحاب، وما كان يمكن أن يقود غيره إلى انتقائية سطحية، سمح لـ (محمد الزواري) بالتقدم إلى أبعد ما يمكن، لاستثمار المجال التصويري.

قّدم (محمد الزواري) نفحة جديدة للرسم التونسي، وفُتحت له النافذة لتساؤل جديد، ولتعابير طليعية، وكأنها النقوش تندفع بغليان مع الرموز التقليدية، والوشم، والعناصر العربية، والبربرية، والإفريقية. وهنا، ينعدم الصراع والعراك بين التقاليد والحداثة. ونجد في الكتابة المناسبة والسخية لـ (محمد الزواري) الأرض الطيبة للوفاق، بالتركيب بيّن الثقافة المتوارثة والثقافة المكتسبة والثقافة المستعارة التي تتداخل بلياقة وجمال، والتي نأمل منها الكثير.

تندفع اللوحة بعظمة مع المنحنيات الحساسة، والمحاطة باللون الأصفر الفاقع، والأخضر الغامق، والأحمر القاني... يطمح (محمد الزواوي) إلى فن تجريدي، وبنفس الوقت، يشير إلى حضور ضمني قليلاً أوكثيراً، لشيء ما يشبه شكلاً. إن التوافق الخفي بين الأشكال والألوان تتكاثر إلى ما نهاية، و(الزواري) يبقى (الزواري)، وطبعاً، بدون أن يتكرر، وهكذا، يتابع البحث التصويري، ويثابر متوجهاً دائماً، في نفس الاتجاه مع حضور لافت بالتجديد.

لا يخاف (الزواري) اللون، بل يتصارع مع الألوان المتضاربة







ليخرج منها توازناً كبيراً، فهو يتخطى الأكاديميّة، ويتجرأ على إنجاز تطابق غير عادي: وهذا ما يولّد تنافرات لونيّة مؤكسترة بحمية من قبل (الزواري) للوصول إلى طنين لوني منسجم ومتناغم وصارخ، وإلى بناء تصويري منسجم. وللوصول أيضاً إلى التمكن بالألوان، وقد صار على (الزواري) أن يعمل، وأن يعمل فوق المستطاع، ليعطي للوحة كل وجوده. ومن الطبيعي أن تكون لديه تلقائية وعاطفة ضمن عمله، ولكن لديه أيضاً روح المهندس، أو بالأحرى، روح المهندس التشكيلي.

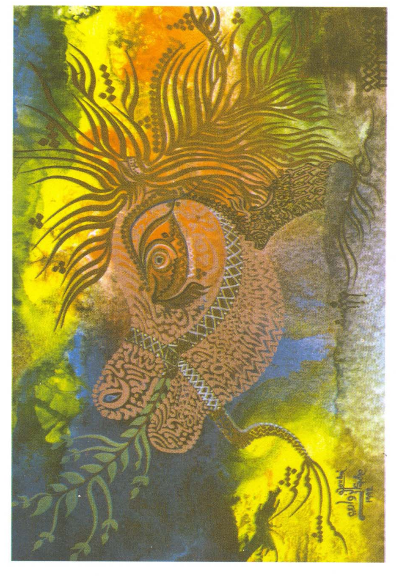
يعتبر (محمد الزواري) صانع لرقص حساس للألف باء، وللعربسات الملونة، إذ يأخذ لكونه تشكيلي متمرس، الأحرف العربية، فيدخلها ضمن اللوحة، كعنصر تصويري بحاله. إنه يعيش كل لوحة، وكأنها كائن حي في العالم، ويفضل أن تأتي بوقتها، محمّلة بجميع أنواع الصبغيات. يتميز عمل (محمد الزواري) بشقين: من ناحية، عن طريق الكتابة، المجرّدة والتي تفصح عن أقل ما يمكن، وكل ذلك تحت سيطرة نمطية لآثارٍ سوداء تعمل وظيفة السدّ مع عناصر منظمة. ومن ناحية أخرى، كتابة كثيفة محملة بجميع الرموز والعلامات.

لقد أدى شغفه بالرسم، إلى استغراق روحه به، مما دعاه عام 1994، ليقرر اعتزال التدريس. واتخذ قراره ليكرس نفسه في ذات الوقت إلى الرسم فقط. وهذا ما أثار السخط حوله، ونعته الجميع بعدم تحمل المسؤولية، سوى زوجته التي دعمته وشجعته.

استطاع (الزواري) بناء عالمه وكتاباته وأسلوبه، ووجد في الخط نقطة ارتكاز، ساعدته في الدخول، إلى سماء الفضاء الإبداعي، فركّز بخاصة على العلامة واللون، كما اكتشف الترابط المتوازن بين العناصر، وذلك عبر مسارات متعددة. فوجد (الزواري) طريقه، واكتشف جذوره في الحداثة، كل ذلك بتجديده وحرصه على شخصيته.







لم يكن (محمد الزواري) رساماً واقعياً أو تجريدياً، بل كان يعطي المفتاح لقارئ اللوحة لكي يدخلها. ولكي يستعمل الرموز، إذ أن (الزواري) لم يكن مغلقاً على ذاته، أو على رسمه. بل كانت رسالته واضحة بتمامها، وتصب بواقع الحياة بالنهاية. وهكذا نهتز مع لوحاته، ونعيش معها، ونترك لها المجال لتجتاحنا، بوجودها وصدقها. حيزاً من الواقع وبالذات من الخيال.

منذ أن تخلى (محمد الزواري) عن التدريس، أصبح بذاته مدرسة، وصارت كل لوحة ينبوعاً من المعلومات. لقد صار أطفاله، وعدد كبير من الزوار، وطلاب القلعة الكبيرة، وسواح يؤمون مرسمه ليكتسبوا من خبرته. إنه رجل مولع، تسكن بداخله الحاجة والحقيقة، لما يعيشه ويرسمه. وحسب (الزواري): (إن كل إنسان نال شيئاً بسيطاً من النور، يستطيع أن ينير نفسه، وأن ينير به من حوله).

وبالمجاهدة في العمل والتأني والتأمل والخشوع والتجرد، وبالإضافة إلى السيطرة على الذات، استطاع (الزواري) إيجاد حوار ولع مع اللوحة. إنه يتخطى الحوار، في الواقع، ليدخل اللوحة ويقول ما يريد، لقد استطاع ملائمة الفن مع الحياة العائلية. ما هو هنا في الأسفل مع ما هو في الأعلى، الحياة اليومية مع المطلق، والمبني مع التلقائي والتجريدي مع التشبيهي.

لا يزال (محمد الزواري) طفلاً. وربما تكون هذه الملكة هي التي تساعده على تخطي العقبات. ورغم النجاح الذي ناله، يبقى (الزواري) وحيداً. وحيداً وغير مفهوم كباقي، أو جميع الفنانين المبدعين. ولحسن الحظ، فإن اللوحة موجودة، لتعبر عن وجوده بكامله. ولهذا السبب، يحتاج إلى أن يكون محاطاً بالعاطفة، وأن يُدعم بالتشجيع. إن حبه العميق لقريته التي ولد فيها، أي القلعة الكبيرة، يحميه من الانسلاخ والتكوم، وحتى في الحالات التي يشعر فيها، بأنه غير مفهوم، فإن اللوحة تأتي لتواسيه عن كل شطط.

قال الفنان ماتيس (Matisse): (إن كل ما يهم في اللون هي العلاقات). لقد نجح (محمد الزواري) في إيجاد علاقة متكاملة بين الألوان، وحتى بين الألوان المتضاربة، بحيث وحّد المجال التصويري، ووضع حداً للتشتت اللوني، ومن ذلك الوفاق بين المتضاربين نلمس التناغم. وهكذا كحديد مشغول بخطوطه السوداء، تتعشق الألوان فيما بينها. وعندما يجمع (الزواري) الألوان. فهو يجمع في نفس الوقت البشر، فلكل واحد منهم لوحاته. وعندي الانطباع بأن مشاهدة الولع بالألوان، ليست هي المشاهدة فحسب، وإنما المشاهدة التي تجمع كل البشر بشكل حميمي. وضمن هذه المعركة اللونية التي خاضها (محمد الزواري) بجرأة، تبدو لي بوضوح المعركة الإنسانية البطولية.

الفنان الزواري يتحدث عن نفسه

▪ (لا يكفي حمام وجامع ضمن لوحة، حتى ندعي بأن ذلك هو الفن التونسي. ففي وضعي كفنان يقع على حدود التجريد، ليس من السهل إثبات هويتي التونسية ضمن مشروعي. حسب رأيي، يجب أن لا يكون أصلنا سبباً في الانغلاق ضمن ثقافتنا، بل يجب أن ننفتح على الآخرين، فحين تعرض لوحاتي، يذهب التفكير، ربما إلى ميرو أو كالدي أو هونتر ثاسر، ولكن هذه أعمال الزواري).

▪ (لا أريد رسماً متكرراً، واللوحة ليست مادة للتذويق، بل تحتاج لحمل رسالة، تخرجها من خطر أن تكون مادة عادية. إني أؤمن بفن يحمل رسالة، وتحمل وتعطي الجمهور السؤال كما الجواب. نعم إني عربي ومسلم وتونسي ولكنني إنسان أيضاً).

▪ (ضمن عملي ما يأتي من ذاتي، ومن طرف آخر يأتي من المكتشف. وهناك ضمن رسمي بعض الأشياء، مردها لشخصيتي، ومن حياتي ومن طباعي ومن كوني ومن وسطي. ولكن هناك ضمن رسومي نفحة غامضة تتخطى ذاتي، وتتخطى أيضاً ما عشته وسيرة عملي وطباعي ووسطي. وبدون هذه النفحة، التي ليست مني، لن أستطيع أن أكون أنا نفسي. آنئذ يجب أن أتعشق وأقبل هذا الآخر، الذي يكمن بي، لأستحق شفاعة الإبداع (الخلق). أكتشف باستغراب ما يتخطاني، وأنه هو الذي يؤكد وجودي).

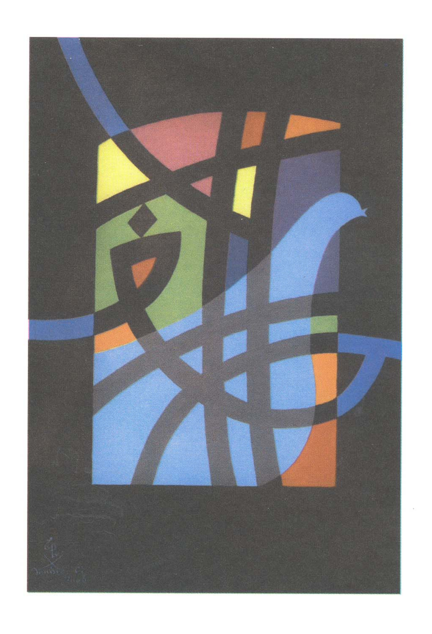
▪ (يؤكد كلام الله في التورات والإنجيل والقرآن، بأن الانطلاق هو الكلمة: ومن ثم، أتت الصورة. إذن، الكلمة أتت قبل الشيء، وأصبح من الضروري تسمية الأشياء حتى تكون موجودة. ولهذا السبب أضع اللون على الكلمة، وأجعلها الصورة العليا، ضمن جميع لوحاتي، لي الشرف بأن أجمع الكلمات والألوان. وهنا تكمن ميزات عملي الذي يحتوي على تقييم الاستقرارية المنطقية، التي تتواجد بين اللون والكلمة والشكل. وللدخول في منطقية اللوحة، علينا التمكن من الشكل واللون. أقدم أيضاً، مفتاحاً ثالثاً عبر وجود الكلمة. بحيث أن يكون عملي التصويري مرتكزاً على ثلاثية، أي الشكل واللون والكلمة. وهذه طريقة جيدة لوضع العمل الإبداعي في مكانه. إن وجود الكلمة لا يأتي كقطيعة، بل يأتي باستمرارية للجهد الذي يسمح للوحة أن تبقى).

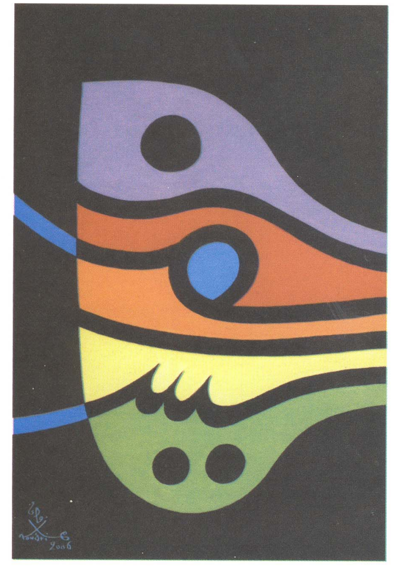
▪ (أحلم باللوحة، وأنتمي لفكرة بأن المبدع هو في بادئ الأمر مولد الإبداع: ويشابه المرأة عند وضعها، ويعيش ضمن نوع من حالات الألم والانتظار، والألم والارتباط والحب والملل والأمل... نعم، فإن المرأة أثناء المخاض تتحمل الألم، إذ أنها مملوءة بأمل وضع وليدها للعالم... إن العمل المضني جميل، إذ أنه يعطي الحياة. إن ألم الإبداع يجب أن يتوّج بعيد النصر. في بعض الأحيان يحدث أن نجد أنفسنا بأننا غرباء عن وسطنا. إذ يعتبروننا كأطفال، وغير مسؤولين. أو بالأحرى، مجانين).

▪ (أولع بالعمل على لوحات من التراب (طين) وبالتراب ذو القيمة الأكبر (تنال). أشعر بهذا التماس بكثير من الحساسية، ويسعدني حين أغمس ريشة القصبة ضمن الحبر التقليدي. ما ألذ الكتابة بأدوات من الزمن الغابر).

▪ (يتركز فني على ثلاثية. وتتشكل من ثلاثة أعمدة وهي: الحاجة لتمجيد الحرف العربي، والهدف للالتحام بالجذور، والغاية لنقل الرسالة).

▪ (أعتبر نفسي رساماً تشكيلياً. وإني تشكيلي قبل أن

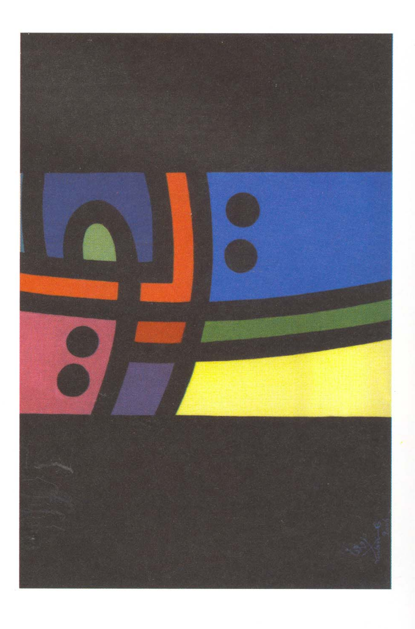


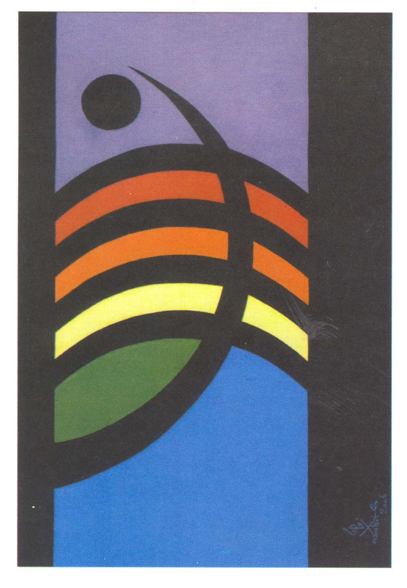


أكون خطاطاً. ولست حرفياً للإعلانات، إذ أن وضع الحرف العربي في واجهة شيء متواضع ومنحط لا يحتاج إلى جهد مهم. إنها مادة للتذويق فقط. أما أنا فإني فنان تشكيلي، أتأمل الحرف العربي بعظمته التشكيليّة. ففي طرف الحرف العربي نلتقي بالقدسية. إذ أن الله خلق العالم بكلمة. لذلك آمل دخول عمق الحاوي والمحتوى للخط العربي. إذ أن نظري مشبع بالحرف على أنه كمدلول، ومنه أستخلص القوى الخفية. وعلى العكس، فإن الخط الذي يعتمد على فن محدود، يموت حال أن نقرأه. إني مقتنع بإظهار الحرف العربي، لأعظمه وأضعه بمستوى الخلود. إني أخلّد الحرف العربي، إذ أصنع منه عملاً فنياً، يقاوم العصور. أحاور اللوحة بذكاء، وأذهب إلى مشارف الإحساس لأجعله لوحة تعبر عن الأساسيات. وبذلك أخرج الحرف العربي من خصوصيته، لأرفعه لمستوى العالمية).

■ (الفنان، حسب رأيي، هو الذي يستطيع ضمّ الطفل ضمن ذاته. يجب أن تسكن الفنان فضيلة البراءة والمبادهة. الفن نافذة تطلّ على العالم الداخلي والخارجي. الرسم سمح لي المعرفة بشكل أفضل، وبنهم أفضل للعالم الذي أعيش به. يسعدني استقبال السواح في مشغلي، وأنا سفير تونس بتونس. ومعارضي في فندق أبو نواس لاقت نجاحاً كبيراً).

■ (لا تطالبوني بإعطائكم كنه لوحاتي. إذ يحدث في بعض الأحيان أن أرسم لوحات لا أفهمها. إن رسمي يتغلب على ذاتي ويتخطاني وهذا ما عليه أولادنا ... إذ يأتون من صلبنا، ولكن لهم أسبابهم. كل لون وله معنى، ونفس اللون يمكن أن يكون له تأثير مختلف حسب موقعه، أو حسب الشكل الذي نعطيه إياه، أو حسب محيطه الذي نوقعه فيه، إن اللون يتحدث، والألوان لها نطقها، ولها لغتها).





■ (أثور ضد جميع أنواع الغبن، وأطلق غضباً تشكيلياً يؤدي بدوره إلى حيثيات الإبداع. أتألم أمام أوجاع الإنسان، الإنسان المنفي، المهمش، المعنّف، المسلوب الإنسانية... كل هذه الجراح تتجمع ضمن ذاتي لتجعل مني الشاهد المفجوع أمام حقبة مؤلمة فقدت إنسانيتها، ومع ذلك، أحتفظ بأمل، يكون الفن فيه محسّناً للمجتمع، ويساعده ليكون إنسانياً).

■ (عبر خاصيتي العربية والإسلاميّة أحاول الوصول إلى العالمية. لقد زرت أوروبا، وزرت متاحفها وأروقتها وحدائقها ومنتزهاتها وتغذيت منها. كيف نستطيع الانطلاق للعالمية عبر الأحرف العربيّة؟ وهل هذا ممكن؟ كيف أستطيع أن أكون عالمياً، وفي نفس الوقت، أنادي بثقافتي العربية؟ نعم، هذا هو هدفي. إذ لا نستطيع الاتجاه نحو الإنسانية، إذا لم نناد بهويتنا الثقافية. لقد تمعن بي كبار الفنانين الغربيين، الذين تجرؤوا على محاربة أنفسهم، ومحاربة اللوحة أيضاً، ليكشفوا حقيقتهم. وهذا إثبات لقوة أخلاقهم).

■ (لقد تأثرت بهم، أخذت فنهم لألبسه ثياب العرب والمسلمين والتونسيين. وضمن تجاربي التشكيلية، أحتفل بعرس الشرق والغرب والعالم العربي والأوروبي، وأضع حداً لصدمة الحضارات، وأنادي للحوار الثقافي. أصدق الغرب لحفاوتهم بلوحاتي، وأدعوهم لدخول خيمة البدو، ليخرجوا منها بذخيرة غنية من الرموز الثقافيّة العربية الإسلامية. لقد ربحت هذه الجولة، وإني سعيد بها. نعم إني سعيد باشتراكي النشط والمتواضع ضمن الحوار الثقافي. لقد شرفت اليونيسيف Unicef مقاومتي. واختارت لوحات لي، لنشرها على شكل بطاقات بريدية، عبر أطراف العالم. إن فني يتغذى بمشاكل عصرنا).

* * *

ذاتيّة محمد الزواري ومعارضه

ولد في القلعة الكبيرة (سوس ـ تونس).

1974 – ديبلوم من المدرسة العامة بسوس.

درس من عام 1972، وحتى عام 1992، ليكرس نفسه كلياً للرسم.

1972– قام بأول معرض له في المدرسة العامة بسوس.

1973– عرض في مدينة القلعة الكبيرة.

1974– عرض بالصالة التونسية (رواق يحيى تونس).

1975– سوس.

1976– موناستير.

1977– سيدي بو سعيد (مجال الهيئة الثقافية) القيروان.

1978– دار ابن خلدون للثقافة – تونس، جندوبه.

1979– صالة الفنون – تونس سليانا، سوس (مربوط – سيدي يحيى).

1980– متحف سيدي بو سعيد، قصر هاني بعل – باب القنطاوي (حمام سوس).

1981– متحف سيدي بن سعيد، صالة الفنون (ندهوم) تونس.

المجال الثقافي – باب القنطاوي (حمام سوس).

1982– متحف سيدي بو سعيد، صالة الفنون (ندهوم) تونس، قصر هاني بعل – باب القنطاوي (حمام سوس).

1983– الرياض (العربية السعودية)، رواق الإعلام (تونس). متحف سيدي بو سعيد.

1984– المجال الثقافي – باب القنطاوي (حمام سوس).

1985– رواق الفنون (المنزه 6).

1986– مجال البليد (المنزه 6).

1987– الجزائر (مهرجان عيسى جرموني).

1988– رواق الناعس (المنزه 6)، ستوكهولم (السويد).

1989– القلعة الكبيرة.

1990– رواق (زاوية الفن) رتنغن/ دوسلدورف (ألمانيا).

1991 - رواق (زاوية الفن) رتنغن/ دوسلدورف (ألمانيا)،

1992 – سان بول دوليون في ابروناين (فرنسا).

1993 – الدار البيضاء (المغرب).

1994 – مؤسسة دار زواري- ورشة ورواق القلعة الكبيرة.

1995 – روسلهايم/ فرانكفورت (ألمانيا).

1996 – المجمع الثقافي بسوس.

1997 – رواق الفنون العبد- باب القنطاوي (هـ .سوس).

1998 – منزل الثقافة- ابن خلدون بتونس، هيرمر زهايم/ كولونيا (ألمانيا).

1999 - هيرمر زهايم/ كولونيا (ألمانيا).

2000 – براغ (الأسبوع الثقافي التونسي).

2001 – المركز الثقافي بموناستير.

2002 – معرض من البدايات في القلعة الكبيرة. (المهرجان الدولي للزيتون)، مؤسسة وإبداع جداري من الخزف، (8 أمتار/4أمتار للقاعدة) في مركز المدينة التي ولد فيها.

2003 – اشترك مع الفنانين التونسيين في المعرض الثقافي بمدريد (أسبانيا).

2004 – اشترك مع الفنانين التشكيليين التونسيين في معر ض ثقافي ببروكسل (بلجيكا).

2005 – اليونيسيف اختارت أعماله (10 لوحات) من بين 120 فنان تشكيلي مرشح وأخذ منها لبطاقات المعايدة، ونشرت في جميع أنحاء العالم لصالح أطفال العالم.

– دعوة واشتراك لمعرض دولي.

– رواق (مجال قمة العمل) الجزائر.

– رواق (سيدي بو جعفر).

– قصر خير الدين مع اتحاد الفنانين التشكيليين بتونس.

فيرمر – الفتاة ذات القرط.

بول غوغان..

الباحث عن الفردوس المفقود!!..

■ أحمد عساف *

1- هوية غوغان:

ولد أوجين هنري بول غوغان في باريس (7حزيران–1848)، والده كلوفيس غوغان كان محرراً صحفياً في جريدة يومية. والدته: ألين ماري شازال، إسبانية الأصل، هي ابنة حفيد قرصان مات عطشاً في الصحراء المكسيكية، أمها الأديبة (سان سيمون).

2- شيء من حياته:

ذات مساء قررت عائلة غوغان الرحيل إلى (البيرو)، حيث قصر أهل والدة غوغان، أثناء الرحلة توفي والده ....، لكنهم تابعوا الرحلة: الأم وغوغان وشقيقته ماريا، وحين وصلوا (البيرو)، كان عمره (سنة ونصف)، وبقي فيها أربع سنوات ونصف أمضى فيها طفولة سعيدة جداً واستثنائية (وصفها فيما بعد بأنها حياة الفردوس، الفردوس الذي سيظلّ يتبعه مثل ظلّه، بل أكثر بكثير، هذا الفردوس الذي لم يدم ....، هذا الفردوس سيتحول إلى نقمة عليه خصوصاً في سنوات عمره الأخيرة). فقد اندلعت الحرب الأهلية في (البيرو)، واستولي على القصر الذي كانوا يسكنونه، مما دفعهم للعودة إلى فرنسا، ليعيشوا حياة البؤس والشقاء، عملت الأم في الخياطة في باريس لإعالة طفليها، وأرسلت غوغان إلى المدرسة اليسوعية، فدرس اللاتينية واللاهوت والتراتيل، وعاش طقوس الكهان والرهبان، وأجواء البخور وعطر الراهبات، وقداسة الأمكنة، بيد أنه خرج من تلك المدرسة اليسوعية ملحداً. كان طموح غوغان يكمن في الهروب إلى ما يتقاطع مع ذاك الفردوس المفقود ... ، الذي ظل يرافقه حتّى رحيله، فقد كان ينتمي إلى البلدان الموغلة في البعد، هذا الباريسي ذو السمرة (القهوانية) والبياض الأصفر والعينين القلقتين...، وكان كل شيء عادياً، بعد العودة من عوالم البحار المبكرة، والفردوس المفقود....، ونزهات الآحاد ....، والصبايا الجميلات في الموانىء العتيقة....، الخ

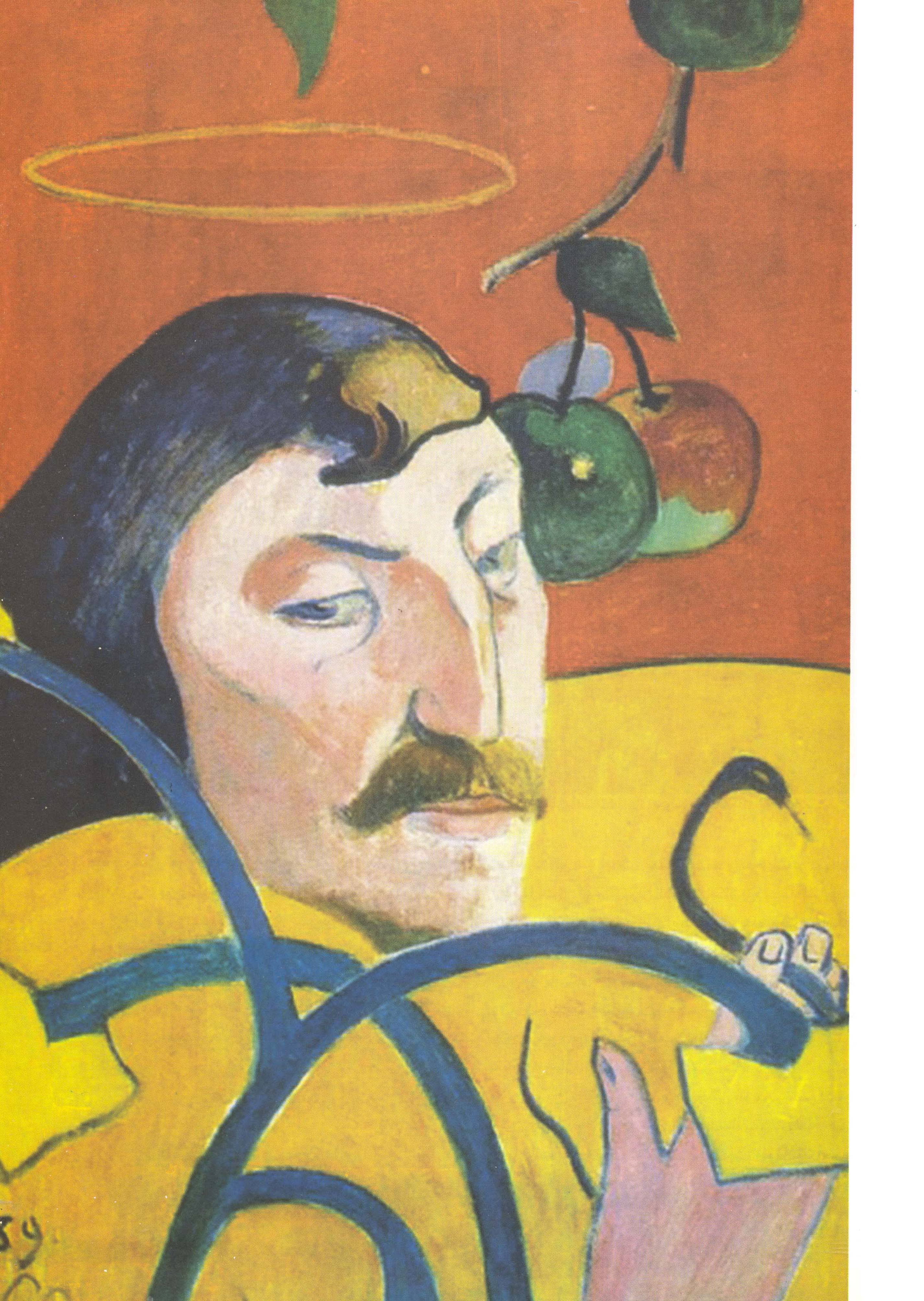
عمل غوغان بحاراً وهو صغير، وعندما بلغ عمره سبعة عشر عاماً، التحق بالبحرية العسكرية، وفي العشرين من عمره أبحر مغامراً ومتمرداً ليطوف

العالم عبر (الباسفيك والأطلنطي وأميركا اللاتينية – ريو دي جانيرو)

وغامره شعور آسر بالفرح وهو يعود إلى القارة، التي وهبته أبهى وأجمل سني عمره، فزار قبر أبيه وانحنى أمامه طويلاً، وفي مغامراته البحرية من ميناء إلى ميناء كان يلتقي بامرأة، فيعشقها قليلاً، ثم ينتقل إلى ميناء آخر وامرأة أخرى.

---

* صحفي وقاص سوري.





رسم (الفتيات الأربع من بريتاني) عام 1886 رسمت بالزيت 72 ×91 سم. محفوظة (neue pinako thek) ميونيخ في المانيا.

وعرف خلال هذه المغامرة البحرية (الحرب البروسية، ووفاة والدته، وحريق بيت أخته – ماريا – على أيدي البروسيين). وفي عودته إلى فرنسا عمل في أسواق البورصة والبنوك الباريسية، فوصل بسرعة إلى حياة البرجزة، ومع تزايد أرباحه في التجارة عاش حياة (ارستقراطية)، و تعرّف على فتاة (دانماركية) جميلة جداً، تدعى (ميتا صوفيا غاد)، تعمل مربية أطفال، تزوجها في خريف العام (1873). فأنجبت له فيما بعد خمسة أطفال ...

3- بدايات غوغان الفنية :

في بديات صيف (1873) وبينما كانت (ميتا) في الدنمارك تستعد للزواج منه أمضى غوغان صيفاً ولا أحلى مع الرسامة (مارغريت) – ابنة الجيران العتيقة – فكان يقضي معظم أوقاته معها، متمعناً لوحاتها بكل تفاصيلها، ثم يبدأ معها حواريات مطوّلة عن أفكار اللوحة وعن الألوان...، لم يكن غوغان قد تعلم الرسم في المدارس أو المعاهد الفنية المتخصصة، وكل ما تلقاه هو دروس عادية قليلة في الرسم...، وبدأ يخصص بعضاً من وقته للرسم – بعد أن بلغ الخامسة والعشرين من عمره – واقتنى بعض اللوحات للفنانين الانطباعيين مثل: (مانيه، ومونيه، وديجا، و بول سيزان – الذي كان يحظى بتمييز خاص لديه) وحين بدأ الرسم بدأ برسم مشاهد عائلية، لا طموح فيها لعلّها كانت أشبه بتجارب لأفكار وطموحات، وفيما بعد أثمرت



رسم عند البركة عام 1887 رسمت بالزيت على قماشة 54 ×65 سم محفوظة في متحف فان كوخ في امستردام.

الجهود، فتعرف على الفنان (كاميل بيسارو) الذي أقنعه بترك العمل التجاري، والتفرغ للفن، فبدأ عمله كرسام تحت إشرافه، (بيسارو الذي كان له تأثير كبير، على كثير من الفنانين أمثال: غوغان وبول سيزان وفان غوخ). وخلال هذه الفترة (1880 - 1890) مرّ بعدة مشاكل فقد تخلى عن عمله التجاري وتفرغ للفن، بدأت الشجارات الحادة بينه وبين زوجته، مما جعلها ترحل مع أطفالها، وليبقى وحيداً مع مرارة عزلت أيامه. وحينها لم يبق لديه سوى الرسم ملاذاً وقدراً ومصيراً لحد الانتحار

4- غوغان والانطباعية:

الانطباعية مدرسة فنية فرنسية ذات مذهب فني متميز ومختلف، نشأت من إبداعات مجموعة من الفنانين التشكيليين، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولد جيل الانطباعيين في الفترة الممتدة بين عامي (1830 - 1841) وقد استقطبت هذه المدرسة الفرنسية أسماء من خارج فرنسا أمثال: فان غوخ وسواه.غير أن غوغان، والذي يعتبره العديد من النقاد واحداً من أهم أبناء هذه المدرسة، منذ البدايات البكر لاحترافه قدره الفني كان يسعى لإيجاد ملمس شديد الخصوصية يحمل روحه ويدلق ألوان عذاباته، على بياض غير محايد، أو لابتكار شيء ما يلامس شغاف روحه...

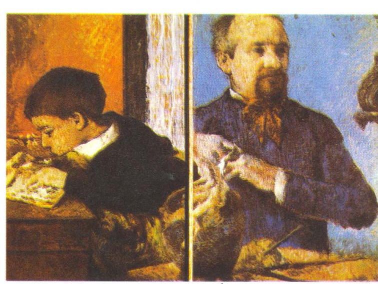
لقد كتب مونيه قبل وفاته : " آسف لكوني كنت سبباً لاسم أعطي

لمجموعة أكثر أعضائها لم يكونوا انطباعيين في الحقيقة . "
منذ البدايات كان طموح غوغان (فنياً) أن يبدع لذاته منهجاً فنياً خاصاً به، أو أن يبتكر مدرسة فنية تلخص رؤاه للفن والحياة. وعندما عرض أحدى لوحاته للمرة الأولى في باريس، لم يصنفه النقاد كفنان انطباعي، بل واحداً من فناني الصالون الرسمي، الذي اشتهر بضمه لنخبة من كبار فناني تلك المرحلة - أمثال كلود مونيه وإدوارد مانيه وغيرهم.

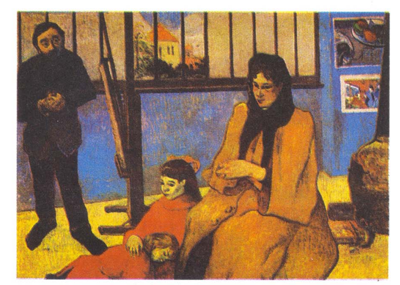
بعد انقضاء ثلاث سنوات تمكن غوغان وبتشجيع من بيسارو له، من عرض أعماله مع الفنانين الانطباعيين، وحينها أبدى رفضه للمفاهيم التقليدية الفنية، فعرض في عام 1880 سبع لوحات زيتية في المعرض السنوي للفنانين الانطباعيين، وأصبح فناناً معروفاً يشار إليه بالبنان... فيما بعد وفي (جزر المارتينيك) اكتشف غوغان ميله الفطري تجاه الألوان الساطعة، التي لم يحصل عليها في (بريتاني)، فقد أعطته إشعاعات الشمس الحادة في (المارتينيك) إحساساً عميقاً وشعوراً ساحراً بالسطوع المتألق والآسر للألوان هناك...،عن ذلك يقول :"ضحيت بكل شيء...، وتخليت عن أساليبي الفنية، وعن ألواني ، لأكوّن نمطاً خاصاً بي". لقد تحرر من عوالم الانطباعية، متجهاً إلى عوالمه ذات الكمون الموغل في الشرارات الأولى للإبداع البكر.

5- الاجتزاع الغوغاني :

منذ إن بدأ غوغان الرسم كان يسعى لابتكار منهج خاص به، لقد تحدث كثيراً عن (التركيبية) أو (التأليفية) "synthesis" وهو مذهب فني ابتكره غوغان، يتلخص في التأليف بين الطبيعة والواقع والفكرة التي تعتمل في ذات الفنان ... وخلال سعيه الدؤوب لابتكار أساليب فنية جديدة، ابتكر أسلوباً فنياً جديداً أسماه (الاجتزاع) وطوره خلال إقامته في (بريتاني)، وقد استقى غوغان اسم (الاجتزاع) من أسلوب الطلاء بالموانىء، الذي ساد في العصور الوسطى حيث يتمّ فيه عزل الأسطح بشرائط معدنية، وبصورة مشابهة، مارس "غوغان" أسلوب إحاطة المساحات اللونية بخطوط سميكة من الألوان، وكان هذا الأسلوب بالطبع فناً تمثيلياً، ظلت الخطوط والمساحات تصور بوضوح أشكالاً، يمكن التعرّف عليها، ولكن في نفس الوقت، ظهر نوع من النمط التجريدي على اللوحة،



النحات اوبيه دانيه. صورة بالأقلام الملونة قياس 53 × 72 سم عام 1882 محفوظة في متحف اتلقصر الصغير (petit palais) في باريس.



لوحة (عائلة شوفنيكر) عام 1889 لوحة زيتية على قماش 73×92سم محفوظة في متحف اوساي في فرنسا.



فان كوخ يرسم دوار الشمس عام 1888 لوحة زيتية على قماش 73 ×91 سم محفوظة في متحف فان كوخ في امستردام.

حيث اتخذت المساحات وجوداً مستقلاً لها، باستثناء تمثيل الواقع. وكان على الوحدة المتماسكة للرسم المكوّن من قماش وطلاء ومن خطوط ومساحات وأشكال ومحتوى تجميلي، أن توحي بعالم يتجاوز ما هو واضح أيضاً، وكان على العالم الأعمق جذوراً والأكثر تناغماً، أن يظلّ خفياً غير مرئي. وعن ذلك يقول غوغان في مذكراته:" كان عليّ أن أبتعد أكثر ما يمكن عن خلق الأوهام"

6- أعمال غوغان :

(وقفة مع نماذج من أعماله)

(الحياة الساكنة مع ثلاثة كلاب صغار): رسمها في العام(1880)على قطعة من الخشب قياس(6×8,91 ,62)–محفوظة في متحف الفن الحديث في نيويورك. تتكون أشكال هذه اللوحة الساكنة من أقداح وثمار وكلاب، تشرب من وعاء. قد تبدو العناصر الفردية عادية، إلا أنها وعبر التشكيل المتميز في اللوحة غير عادية تماما، ويمكن ملاحظة ذلك بالعودة إلى التكوينات العلوية للوحة، حيث تصبح الأشياء البصرية مكونات لعالم جمالي، الأقداح الثلاثة تقدم لنا مشهداً بصرياً طباقياً ذو إيقاع ساحر يتماهى مع بياض غطاء الطاولة، حيث تضيف الزخارف المكمّلة لجمالية غطاء الطاولة وجهاً أساسياً للوحة بأكملها يجعلها في كليتها قطعة زخرفيه ساحرة. (لوحة الفرح): هذه اللوحة هي من أشدّ محاولات غوغان طموحاً، في وضع مبدأ الانسجام المتزامن موضع التنفيذ العلمي، شخصيات هذا العمل فتاتان صغيرتان وكلب، تعاطى مع الأشكال الإنسانية والحيوانية بألوان براقة، ووضع الفتاتين عند نفس مستوى الوجود الطبيعي الحيواني، ثمة فتاة تعزف على الناي، فيما تؤدي الأشكال المكوّنة في خلفية اللوحة رقصات ذات طقوس دينية، أمام تمثال لإله ما. أراد غوغان – الحزين – أن يدخل الفرح والبهجة لقلوب الناس، الفرح الذي نقلته اللوحة عبر جمال الطبيعة والموسيقى اللونية للأنماط والأشكال الفنية.

■ (ماري ديريان):

(عام 1890) تعتبر هذه اللوحة من روائع غوغان، رسمها في باريس، لفتاة أحبها كثيراً تدعى: (ماري ديريان). في هذه اللوحة نكتشف مدى تأثر بول غوغان ببول سيزان، حيث يتجسد هذا في خلفية اللوحة تقليداً للوحة سيزان الشهيرة، المكوّنة من ورود وفواكه وعناصر أخرى، على الرغم من أهمية غوغان مبتكر الجديد في عالم الفن (هو الذي ابتكر في تاريخ الفن مذهب الوحشية أو الحوشية ، وهو ماأسماه غوغان بـ (تجريد مستمد من الطبيعة). فقد كان التأثر واضحاً.

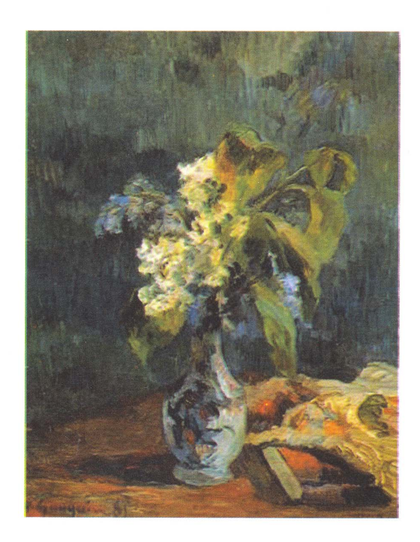
■ (عازف الكمان الجهير):

(عام 1894)، رسم بالزيت على قماش 92×73 سم – محفوظة في متحف الفن في مدينة بالتيمور ،الولايات المتحدة الأميركية ، اعتبر هذا العمل الفني من الأعمال الهامة، التي تضاف إلى سلسلة لوحات غوغان الخالدة، رسمها غوغان في فرنسا، فقد وضع المناطق الاستوائية جانباً، وحاول. كعادته . إعادة توليف وتوليد ذاك الجرس الموسيقي، الذي يكاد يهمس في أعماله بشكل عام، ويبدو هنا بشكل أشد خصوصية، الموسيقى والرسم يجتمعان في الخطوط المائلة بلطف، التي تربط الذراع اليمنى بالنمط التجريدي في خلفية اللوحة. اللوحة



لوحة (الحياة الساكنة مع ثلاث كلاب صغار) عام 1889
لوحة زيتية على قطعة خشب 91,8 ×62,6سم
محفوظة في متحف الفن الحديث في نيويورك.

مليئة بإحساس الحركة، نجد تأرجح الذراع التي تولد الموسيقى مستمرة، عبر أسلوب زخرفي يوحي أيضاً بالموسيقى. في هذه اللوحة عبّر "غوغان" عن آماله في استعادة تواصله مع جذور ثقافته الأصلية.



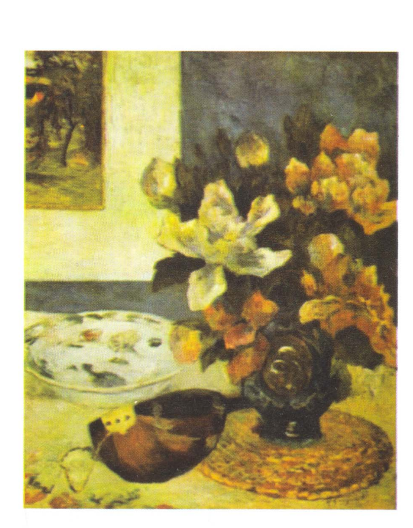
- (نساء تاهيتي) :

(في العام 1891) أبحر "غوغان" إلى تاهيتي (إلى قرية ساحلية صغيرة) وبدا أنه كمن وجد ذاك الفردوس المفقود، فها هو يملك كوخاً جميلاً، يطلّ على أفق خلاب ورائع من جبال وبحار، وها هي " تيهامانا " ذات الثلاثة عشر ربيعاً الصبية التاهيتية تقوم لديه مقام العشيقة والزوجة . والطعام وفير والثمار والمانجو...، الخ ، هناك كانت أكثر أعماله غزارة، أنجز فيها أكثر (من ثمانين لوحة خلال سنتين1891 - 1892بينها مناظر طبيعية وأخرى لأهالي

(تاهيتي) بكل أبعادهم الإنسانية وطقوسهم، رسم العذراء بملمح وزي امرأة من (تاهيتي)، تكشف عن يديها وعن جزء من صدرها، وتحمل طفلاً على كتفيها، هو المسيح الذي رسمه بملامح طفل (تاهيتي).لوحة-

- (امرأة تفكر باكتئاب):

(عام 1891) رسم بالزيت على القماش (2, 91 × 7, 68)سم محفوظة في متحف (worcter) في ولاية ماساشوسيتس، الولايات المتحدة الأميركية ثمة امرأة (تاهيتية) قريبة جداً من شرفة اللوحة، ترتدي الأبيض، تسند رأسها على يدها تفكر وتتأمل ....، وضع غوغان في خلفية لوحته هذه رسماً لكوخ وذلك، خلف المرأة وقد أراد أن يسجل للتاريخ شكل الكوخ لأغراض دراسة الأجناس، المظهر الطبيعي للكوخ والمخطوطات التي تزين الجدار الخلفي والأشياء التي جمعتها المرأة كلها أجزاء مكونة أساسية للوحة، رغم أنه لم يمنح اسماً للمرأة كعادته مع كل النساء اللواتي رسمهن في (تاهيتي) .... يقول غوغان: - "في أي بلد أعيش فيه أحتاج أولاً إلى فترة تفكير عميق، يجب أن أدرك تماماً المعنى الأساسي للفتيات والأشجار والتنوع الواسع للطبيعة الذي من الصعب الإمساك به أو كشف أسراره".

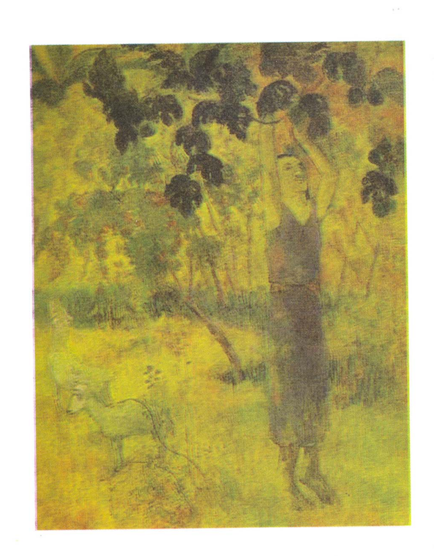


7- غوغان والمسيح:

- تشير معظم الدراسات التي تناولت الوجه الآخر لغوغان

على أنه إنسان نرجسي وحاد الطباع، يصف علماء النفس الشخصية النرجسية بـ:(narcissistic personality) ثمة دلائل كثيرة تشير إلى ذلك.. غوغان لا يخفي إعجابه بشكله الخارجي والتباهي بقوته الجسدية،و التباهي كثيراً بزيجاته الكثيرة، ومغامراته العاطفية في حله وترحاله، وبالعودة إلى صوره الشخصية التي رسمها بريشته الساحرة (البورتريهات) على سبيل المثال:(صورة شخصية - له في المرسم - عام 1885 كذلك لوحته الشهيرة (كاريكاتير) أيضاً هي صورة شخصية له، رسمها في العام 1889، (رسم بالزيت على الخشب، (2, 79 × 3, 51) سم، محفوظة في المعرض الفني الوطني في نيويورك)، (بورتريه - في العام 1893) ولتأكيد ذلك نأخذ صورته الشخصية مع المسيح الأصفر...، فالصورة الشخصية لغوغان تبدو برأس جميل، ووسامة آسرة، بكتفين عريضين، وفي ذلك يؤكد ميله لرسم ذاته دائماً على انه عملاق وخارق، وخلفية اللوحة التي تمثل صلب السيد المسيح، الذي يبدو خلف صورته الشخصية، لم يضعه عبثاً، بل عن قصد وتعمد...، أراد من خلال ذلك، أن يؤكد عذابات الإنسان على الأرض، وإخفاء نرجسيته، التي دفعته إلى الخوف من الموت (لعّل ذلك نتاج موت الأب المبكر، وموت أمه في الأربعين، وأبنته البكر التي ماتت باكراً جداً 17 سنة). وكان لنرجسيته أساس حقيقي، ربما لا شعوري دفعه للذهاب بعيداً لحد الانتحار الذي كان السبب الرئيسي لموته شبه المبكر - غوغان والتوحد مع شخصية السيد المسيح يعني التوحد أو التقمص عملية اندماج (identification)تبدو عملية توحد غوغان مع شخصية المسيح واضحة في العديد من لوحاته (والأمثلة كثيرة - لوحته : المسيح في الحديقة - 1889 - تبدو ملامح السيد المسيح مشابهة تماماً لملامح غوغان، أو أن ملامح غوغان هي ذاتها التي تظهر على وجه السيد المسيح . أما سر توحد غوغان مع شخصية السيد المسيح، فذلك لاعتبار غوغان نفسه صاحب رسالة كالسيد المسيح، وانه إذا كان المسيح قد صلب من أجل رسالته السماوية، فإن غوغان اعتبر ذاته انه تحمل الكثير من المآسي والعذابات والمعاناة من أجل نشر وتحقيق رسالته الفنية، وتتضمن اللوحة تعبيراً رمزياً لكل الفنانين المهجورين، كمدفىء في صيف شديد الحر.

إن محاولة غوغان التوحد مع السيد المسيح ليست نتاج





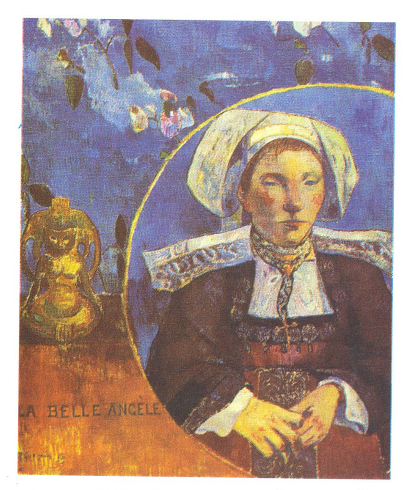
حالة دينية، على العكس تماماً فمثلما ذكرنا سابقاً فقد تخرج من المدرسة اليسوعية ملحداً، بيد أن حالة التوحد هي نتاج يقين غوغان بأنه أيضاً صاحب رسالة إنسانية، وإنه ضحى بالكثير: (عمله في التجارة والبنوك المربح والمريح جداً مادياً فقدانه لحميمية الأسرة، وهيمانه في الذهاب في رسالته الفنية لحد الانتحار. هذه الأضاحي والقرابين، ولّدت لديه إحساساً بأنه صاحب رسالة وابن بار لمشروع ثلة من الذين نذروا أرواحهم لرسالة الفن الإنسانية، لقد منحه هذا التوحد القدرة الكبيرة على اتخاذ القرارات الجريئة، لكنه خانه في قرار انتحاره.

8- غوغان وفان غوخ :

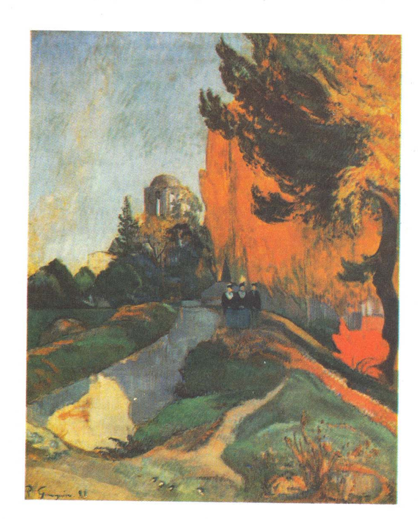
اشترك غوغان وفان غوخ، في الميل إلى الرسم في المناطق الريفية، وإذا كان فان غوخ يعاني العزلة، فقد وجد ضالته في غوغان كنافذة للهروب من عزلته...، فاتفق مع شقيقه (ثيو) على أن يقيما سوية ويتكفل - ثيو - بما يترتب عليهما من أمور مالية، مقابل أن يقدما له نتاجا تهم الفنية ...، جدد غوخ منزله، ابتهاجاً بقدوم غوغان، لكن الأمور لم تكن كما يرام بين الاثنين، كانا يتناقشان بحدة، ويحاول كل منهما إثبات تفوقه في الرسم ....، كتب غوخ في مذكراته عن غوغان :" كان كل ما يعمله حميمياً يثير العواطف ومذهلاً، لم يفهمه الناس بعد، ويتألم بعمق لعدم مقدرته على بيع لوحاته ....،" وقع الانفصال سريعاً بين الاثنين. وعن ذلك يقول بول غوغان :"عندما قررت مغادرة (آرل)، بدأ غوخ يتصرف بغرابة جعلتني أكتم أنفاسي، سألني إذا كنت قد صممت على الرحيل، وعندما أجبته بالإيجاب، مزق قطعة من صحيفة يومية تحمل الكلمات: "لقد فرّ القاتل" وناولني إياها. ثم ذهب غوغان إلى أحد الفنادق، تاركاً خلفه فان كوخ وحيداً وحزيناً جداً، فيما بعد وصف غوخ تلك الليلة بأنها من أسوأ ليالي حياته

9- لوحته الأخيرة :

"أعتقد بأن كل ما يمكن أن يقال أو لا يقال عني قد قيل، كل ما أريده الآن هو الصمت، الصمت وللمرة الأخيرة الصمت. أريد أن يتركني الناس أموت بسلام، وأن يشطبوني من ذاكرتهم "لوحته الأخيرة أسماها:(



لوحة" انجل الجميلة" (صورة السيدة سانر) عام 1889 لوحة زيتية على قماش 92 ×73 سم محفوظة في متحف اورساي في باريس.



من أين أتينا ؟ ومن نحن ؟ وإلى أين نحن ذاهبون ؟). هي أكبر لوحاته حجما على الإطلاق وآخرها 139 × 375 سم. محفوظة في متحف الفنون الجميلة، في مدينة بوسطن الأمريكية) .

لم يعد لديه ما يفقده واستخدم فرشاته بخشونة، وصفها النقّاد بأنها بدائية في المطلق. أراد أن يقذف في وجه الناس لوحة أخيرة تؤكد قوته ومهارته الفنية. يقول غوغان في مذكراته: "لقد وضعت كل طاقتي مرة أخرى في هذه اللوحة قبل أن يدهمني الموت" . صوّر غوغان في هذه اللوحة كل مراحل الحياة من الولادة إلى الموت. نرى في هذه اللوحة الطفل المولود حديثاً راقداً فوق العشب، ينظر بدهشة إلى ضوء النهار للمرة الأولى، كما نرى المرأة العجوز، التي يظهر على وجهها ثقل السنين. بين الطفل والعجوز رسم غوغان عالم الكبار المشحون بالمخاوف والسعادة. ظهر في هذه اللوحة معبود غريب، وشخصان يسيران جنبا إلى جنب، ربما للرمز إلى ردم الهوة التي تفصل بين الإنسان و الطبيعة . لم يهتم غوغان عندما رسم هذه اللوحة بالناس، ولم يسعى إلى إفهامهم بقدرته الفنية . فسّر الحياة في هذه اللوحة كلغز عظيم، ورمز به إلى عدم فهم العالم لأعماله، من خلال التأكيد على ما يمكن النفاذ إليه أو إدراكه في التصميم العام لهذه اللوحة . فقد كانت بمثابة وصيته الأخيرة للناس و الحياة .

10- غوغان والنهاية المأساوية :

قبل رحيله كتب لأحد أصدقائه قائلا " منذ طفولتي والحظ السيئ يلازمني، لم أمنح أية فرصة، ولم أحقق أمنياتي كل شيء يجري ضدي، وكثيراً ما أصرخ : يا رب، إذا كنت موجوداً، فإنني اتهمك بعدم العدالة وتعمد الأذى... " في عام 1898م انسحب إلى الجبال، ليموت هناك كطائر جريح، أخذ معه كمية من (الزرنيخ) لقتل نفسه، ولكن محاولة الانتحار لم تنجح لسبب بسيط، هو أنه تناول كامل الكمية دفعة واحدة وبسرعة فائقة فتقيأها بسرعة أيضا، ولم تؤثر الكمية الضئيلة، التي ظلت في معدته على صحته، ثم أدخل المشفى وعولج وبدأ يتعافى .

في عام 1903م توفي غوغان عن عمر 54 سنة في كوخه البائس في جزيرة (المارتينيك)، ففي (8 أيار 1903) أرسل غوغان يطلب كاهناً، وهو الذي كره رجال الدين طوال حياته. ورحل غوغان بكثير من الصمت، صمت الكبار العباقرة الخالدين خلود الحياة، وذكر الكاهن الذي شاهد إغفاءة غوغان الأخيرة الأبدية، أن أهالي الجزيرة أصابتهم الدهشة والذهول والحزن الذي طغى على وجوههم، وبدأوا يبكون ويصرخون : "لقد مات غوغان ...، لقد مات مستقبلنا... " مات غوغان وحيداً بعيداً عن زوجته وأولاده، وعن الليالي الباريسية، بسحر عطرها، مقاهيها، ونساءها الجميلات مات غوغان بعيداً عن عشيقاته وزوجاته، وعن الذين أفرد لهم كل ما يملك...، مات أمير الألوان وصديق البشر المنسيين الطيبين في الجزر البعيدة المنسية كقلوبهم الطافحة بشذا الطيب، مات غوغان، مثله مثل صديقه اللدود (فان غوخ)، مات غوغان فقيراً، لتباع لوحاته بعد موته شبه المبكر – بملايين الدولارات – مات غوغان لا لم يمت.

* * *

المصادر والمراجع :

(كتاب – فنانون تأليف : قسطنطين باوستوفسكي ترجمة غائب طعمة فرمان – دار : رادوغا – موسكو – الاتحاد السوفييتي – 1985 –(189) – ص – قطع متوسط(كتاب : عالم الرسامين – موسوعة الفنون التشكيلية – بول غوغان – دار الراتب الجامعية (لبنان – بيروت) 1996) – ج. مدبك . – راتب أحمد قبيعة) . 61 – ص – قطع كبير –(مجلة : آفاق عربية – العراق – بغداد – 2 تشرين الأول – 1982 – الصفحات : – (47، 56 –) المجلة العربية : (– السعودية – الرياض) – العدد 384 – كانون الثاني – 2009 – (الصفحات : – 122، 123 –) .
مجلة : – الدوحة – قطر – عدد – تشرين الثاني – 1982–(الصفحات 66 ، 67) .
مجلة الثقافة العالمية : – دولة الكويت – العدد (41) – 1988 – (الصفحات : – 160 ، 163 ، و203 ، 204) .جريدة البيان – دولة الامارات – العدد – 10443 – كانون الثاني – 2009 – ملحق مسارات البيان –

ورشة النحت في كلية الفنون الجميلة

إشراف الفنان الألماني أرنست هسة

التحرير*

بالتعاون بين كلية الفنون الجميلة بدمشق، وبين المركز الثقافي الألماني "غوته" أقام الفنان الألماني" أرنست هسة" ورشة عمل في الكلية، لطلابها.

شارك في الورشة طلاب، من كل أقسام الكلية، من تاريخ 2009/3/29، وحتى الثالث من شهر نيسان، ثم عرضت الأعمال في صالة "غوته" من 2009/4/4، وحتى2009/4/16

لقيت الورشة إقبالاً ملحوظاً من الطلاب، وتقبلاً كان حذراً ومرتبكاً، في البداية، لجّدة المواد التي استخدمت تحت إشراف الفنان، إلا أنهم بعد الصدمة الأولى، انطلقوا في العمل بنشاط محموم، وبحيوية ولّدتها الدهشة من نتائج أعمالهم.

فقد استبعدت مقولة" المواد النبيلة" في العمل الفني، فاستخدمت الأسلاك والأوراق، والأنسجة، والخيوط، والشبكيات المعدنية، والبقايا. كما أعطيت الحرية للمشارك في الورشة، لانجاز تشكيلات بروح منفتحة على الاكتشاف، واستقراء امكانات هذه المواد في التعبير.

ومن الجدير بالذكر، أن فنون ما بعد الحداثة، منذ أعوام 1960، تفجّرت عن اتجاهات عديدة: الفن الادراكي، الفن-الوسط، الفن الخام، الفن الوحشي، الفن التلقائي، الفن- اللعب، الفن الإستعراضي، الفن-الحدث، فن المخبر، الفن المبرمج، فن الأشياء المصنعة، الفن الفقير، الخ..

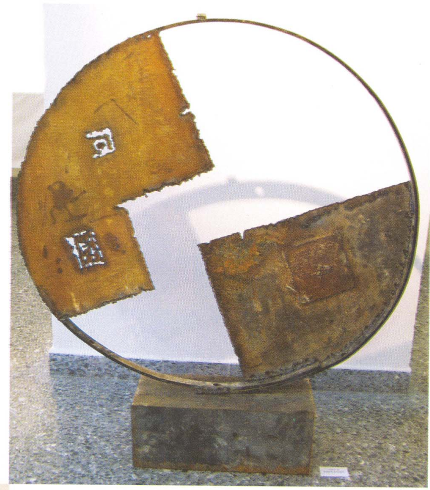
هذه الاتجاهات، يمكن أن توضح تحت بند" الفعل التجريبي" الذي يقول عنه "آدورنو"فيلسوف الحداثة"الفعل التجريبي اليوم، لايستطيع أن يتوقع النتيجة المادية لاجراءاته، بل .. إن التقدم التكنولوجي، سيمنع الفنان من اعتبار تجربته، وكأنها الأثر الناتج عن مخيلته الذاتية فقط، فهي خاضعة للتحولات الموضوعية في الواقع المحسوس والمعاش، وبالضبط.. للتحولات التكنيكية"[1]

ومن المؤكد .. أن كل هذه الاتجاهات الفنية بعيدة عن الدراسة الاكاديمية المعتمدة في كلية الفنون الجميلة بدمشق، كما أن" الفعل التجريبي" غائب، إلا بقدر ماهو متعلق بالأصول الأكاديمية.

1: د. عبد الله السيد: بحث التجريب ديمقراطية التشكيل- مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية (مجلة محكّمة) المجلد17 العدد الثاني -2001



بشرى الدبيسي.



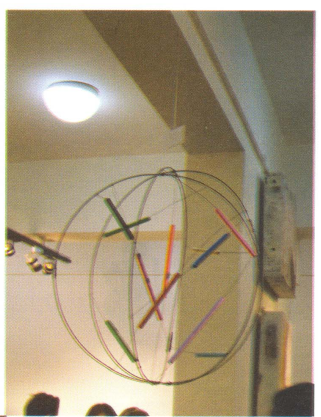
إياد الخطيب.



سارين أوسكيان.



سراب جوخدار.



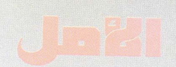
علا هلال+ سماح اشتي.



سماح اشتي+ علا هلال.



عبد الله قرقوط.



ورشة كلية الفنون

للنحت والإتصالات البصرية

لجائزة دار الثقافة والفنون لعام 2009

- شارك 17 طالباً وطالبةً في مسابقة الإتصالات البصرية، وشارك 12 طالباً وطالبةً في مسابقة قسم النحت.
- بدأت المسابقة من يوم الأربعاء 2009/4/29 وانتهت ظهراً يوم الإثنين الموافق في 2009/5/11.
- أقيمت ورشة الإتصالات البصرية بإشراف الدكتورة سوسن الزعبي، وأقيمت ورشة النحت تحت إشراف الدكتور فواز بكدش. والدكتو فؤاد طوبال.
- افتتح معرض خاص لإنتاج الطلاب في الورشة تحت رعاية رئيس جامعة دمشق الدكتور وائل معلا، وذلك بتاريخ 2009/5/24، بقاعتين للعرض في كلية الفنون الجميلة بدمشق، ووزعت الجوائز المقدمة من دار الثقافة والفنون على الطلاب الفائزين.

- قسم الاتصالات البصرية:

تحت عنوان مفهوم سوق العمل وعلاقة الفن بالمجتمع، وبالتعاون مع دارالثقافة والفنون، محمد دعدوش. تناولت الورشه مواضيع ذات صله بالحياة اليوميه من خلال أعمال اعلانيه، (ملصقات - برشورات شعارات - فيديو - رسوم متحركه). نتاج الورشه تناول المؤسسات التاليه :
1- وزارة التعليم العالي : مشفى البيروني للأمراض السرطانيه .2- وزارة التعليم العالي : مركز جامعة دمشق لنقل الدم. 3- وزارة السياحه . 4- وزارة شؤون البيئه .5- مؤسسة الطيران العربيه السوريه . 6- قرى الأطفال SOS . 7- وزارة الداخليه - فرع المرور. 8- شركه نستله . 9- شركه بيبسي كولا .10- شركه MTN . 11 شركه الاعلان المحمول .

- قسم النحت:

تحت عنوان تجميل الصالات والحدائق.



■ الفائزون في قسم الإتصالات البصرية :

الجائزة الأولى: نور ساعاتي- مشفى البيروني.

الجائزة الثانية: ريبر الشيخ عثمان- تسويق منتجات نستلة.

الجائزة الثالثة: المجموعة - محي الدين فليون، منار رمزي، ياسر خباز- حملة شاملة لوزارة البيئة

الجائز التشجيعية: 1: زين مخلوف (الإعلان المحمول)

2: أحمد علي (حملة إعلان لأجل MTN)

3: مجموعة - آية خياط، لبنى شحادة، هيفاء العلي، (حملة تبرع بالدم للمركز الجامعي)

■ الفائزون في قسم النحت:

الجائزة الأولى: حجبت لجنة التحكيم الجائزة

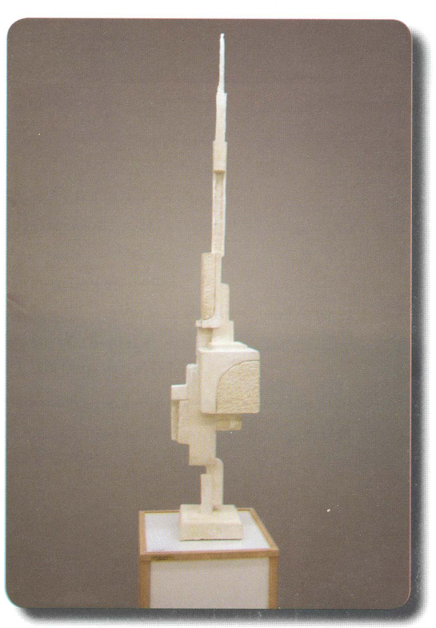
الجائزة الثانية: ضرار خليل

الجائزة الثالثة: مضر ابراهيم

الجائزة التشجيعية: أحمد مراد، سماح اشتي



ضرار خليل.



أحمد مراد.



مضر ابراهيم.



سماح اشتي.

ما أضيق
العيش لولا
فسحة
الأمل

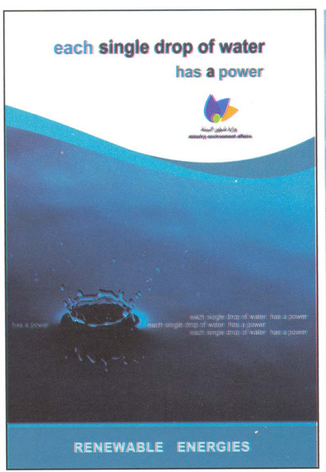
مشفى
البيروني الجام

الجائزة الأولى: نور ساعاتي.



الجائزة الثانية: محمد ربير شيخ عثمان.







الجائزة الثالثة: منار رمزي، محي الدين فليون، ياسر خباز.

راحلون...

■ التحرير*

شهدت الشهور القليلة الماضية، رحيل سبعة فنانين تشكيليين معروفين، ينتمون لأجيال مختلفة، ويشتغلون على تقانات وأساليب فنيّة مختلفة أيضاً، ما شكّل خسارة كبيرة للحركة الفنيّة التشكيليّة السوريّة المعاصرة التي كان لكل منهم، مساهماته الغنية والمتميزة فيها، ستبقى تشير إليه، وتدل عليه، وتُذكّر بعطاءاته:

هيال أبا زيد، عاشق التراث

بصمت مطبق، ورحيل هادئ، غادرنا في 2008/4/23 الفنان التشكيلي السوري (هيال أبا زيد) عن عمر ناهز الرابعة والستين، بعد عطاءات فنيّة متفرقة، انتظمت في عدة معارض فرديّة، وفي العديد من المعارض الجماعيّة التي كان دائم المشاركة فيها حتى رحيله المفاجئ.

ولد الفنان أبا زيد في درعا عام 1944. انتسب إلى كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق وتخرج منها أواخر ستينات القرن الماضي. عمل في تدريس الفن في محافظته، وكان عضواً في مجلس إدارة نقابة الفنون الجميلة المركزية عدة سنوات.

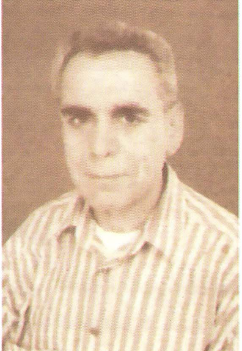
اشتغل الفنان هيال أبا زيد، على أكثر من اتجاه فني قبل أن يستقر في نوع من الواقعيّة المبسطة قارب فيها حدود التجريد، لكنه في مراحله وانعطافاته كافة، ظل مشدوداً إلى مفردات التراث الشعبي في محافظته، فأخذ إشاراته البارزة، واشتغل عليها اختزالاً وتلخيصاً، ثم قام بتوزيعها، في معمار لوحته، بأكثر من صيغة وأسلوب. فتارة كان يعتمد على العناصر القليلة، في بناء تكوينه، محركاً إياه، بنمنمات ناعمة، يوزعها في أكثر من ركن في اللوحة، وبصيغة واقعيّة، لا تضحي كثيراً بالتفاصيل، ولا تلغي الهيكلية العامة للشخوص والعناصر. وتارة أخرى، يقوم بتوزيع عناصر لوحته، ضمن تقسيمات هندسية منتظمة، مُقارباً بذلك، خصائص اللوحات الجداريّة. في هذه الأعمال، أولع الفنان هيال أبا زيد، بالإكثار من العناصر والشخوص، وهي في مجملها مستلهمة من البيئة الأقرب إليه.

بالتدريج، وبخط متصاعد من البحث والتجريب والتطوير والتلخيص الشكلي واللوني، بدأت نزعة ملحمية تأوي إلى لوحته، إن لناحية الحشد الكبير للعناصر والمفردات التي يرصفها فيها، أو لناحية التقسيمات الهندسية الواسعة والمدروسة حجماً ولوناً، حيث أدخل الحار على البارد، والفاتح على الغامق، في جسد هذه المساحات، ثم قام بزرع حشوده، مدخلاً البارد على الحار، والعكس صحيح، ما متن من العلاقة التبادليّة بين الدرجتين، وزاد من قوة وصلابة وحضور تكوين اللوحة الذي كان يوليه الكثير من الاهتمام والدراسة.

في مرحلة لاحقة، اعتمد على أقل ما يمكن من الألوان، وفي أحايين كثيرة، اكتفى بلون واحد وتدرجاته (الأخضر) ليبني به معمار اللوحة، بفلشه على كامل مساحتها، بحيث يصعب معها الاهتداء إلى تكوين محدد. ولإبراز العناصر عن أرضية اللوحة (وهما بلون واحد) اعتمد التباين الشديد الشفافيّة، بين درجة لون العنصر ودرجة لون الأرضيّة، حيث منح العنصر درجة أقوى، بهدف إبرازه وتأكيده، لكن دون الإخلال بالتوازن



مأمون البوشي.



هيال أبا زيد.

والانسجام والتوافق المدهش والشفيف، المسيطر على اللوحة ككل.

في هذه المرحلة، نوّع الفنان هيال أبا زيد، في طرائق تنفيذ لوحاته وألوانها وعناصرها الحاشدة القائمة على الربط بين المساحة الواسعة الحرة والعفويّة وبين العناصر المعمارية والطبيعيّة والإنسانيّة والحيوانيّة تارة، وبين المساحات الهندسيّة المدروسة بإسهاب، تارةً أخرى. في الحالتين، حافظ الفنان على المشهد الملحمي الشديد التآلف والانسجام الذي يغطي كامل مساحة اللوحة.

في آخر أعماله التي قدمها في معرض الخريف 2007، خرج الفنان أبا زيد من حالة التوافق والانسجام الفائقة والمدهشة، بين عناصر لوحته وأرضيتها،إلى نوع من التباين القوي بينهما، لكن دون أن يقارب الخصيصة الزخرفيّة، أو يقع في مطب التزيينيّة، ما يؤكد وعيه التام للتجربة التي كان يشتغل عليها، وتمكنه الكامل، من أدوات تعبيره، وبالتالي، فقد ظل الفنان الراحل هيال أبا زيد حتى آخر حياته، يتعامل مع لوحته، برؤية مصوّر موهوب وخبير، مسكون بهاجس البحث والتجريب والتجديد، وفي نفس الوقت، ظل لصيقاً بأرضه، وعاشقاً لتراثه، لا سيما التراث الشعبي الذي استعار منه غالبية مفردات لوحته التي ستبقى إشارة بارزة ومتفردة، في حركة التصوير السوري المعاصر.

وديع رحمة : ريادة التجربة

يُصنف النحات السوري الراحل (وديع رحمة) ضمن جيل ما بعد الرواد في حركة النحت السوري المعاصر، فقد كان في عداد النحاتين الأوائل الذين مارسوا هذا الفن بدافع من هواية شعر بها مبكراً، فترجمها إلى جملة من الأعمال النحتيّة المتميزة بنيةً وتعبيراً، شارك فيها بعدد من المعارض خلال خمسينات القرن



هيال أبا زيد.



هيال أبا زيد.

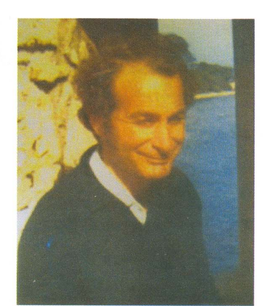
الماضي، لا سيما معرض الخريف الذي كان يُعتبر أهم تظاهرة فنيّة تشكيليّة في سوريّة.

النحات رحمة من مواليد مدينة (يبرود) عام 1940. بدأ دراسة فن النحت في القاهرة مطالع ستينيات القرن الماضي، لكنه لم يتابع هذه الدراسة فعاد إلى سورية بعد قيام الانفصال بينها وبين مصر، ليتابع دراسته في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق ويكون في عداد الدفعة الأولى التي تخرجت من قسم النحت فيها عام 1964.

عاد النحات وديع رحمة إلى القسم معيداً، ثم أوفد إلى باريس لمتابعة تخصصه العالي في مجال النحت بالمدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة (البوزار) عاد بعدها ليعمل أستاذاً لمادة النحت في كلية الفنون بدمشق حتى إحالته إلى المعاش.

ساهم عقب تخرجه من كلية الفنون الجميلة بدمشق، بتنفيذ نصب الثوري العربي الذي كان موجوداً في الساحة التي ينتصب فيها تمثال يوسف العظمة حالياً، أمام مبنى محافظة دمشق، قبل أن يأخذ مكانه الحالي بالقرب من مبنى الاتحاد العام للفلاحين في الفحامة بدمشق، وذلك مع النحاتين محمود جلال وعبد السلام قطرميز. كما نفذ بضعة نصب تذكاريّة ووجوه موزعة في عدة مدن سوريّة، إضافة إلى مجموعة لوحات نحت نافر تضمها عدة كنائس وأديرة في دمشق وريفها، وعدد من المشافي والأماكن الأخرى.

كان النحات وديع رحمة مقلاً في إنتاج النحت وعرضه، وعازفاً عن المشاركة في التظاهرات والنشاطات الفنية العامة، ما دفعه للعيش في الظل طوال الثلاثة عقود الأخيرة من حياته ورحل في 2008/6/4 بعد معاناة طويلة مع المرض، لكن ما أنتجه خلال تجربته الطويلة التي تجاوز عمرها أربعين عاماً، يدل على إمكانياته الفنيّة الرفيعة، وخبراته العالية، وموهبته الأكيدة التي لم تأخذ أبعادها الكاملة، في إنتاج فني وافٍ وقادر على عكسها على حقيقتها، مع ذلك سيبقى ما تركه هذا



وديع رحمة.

النحات الرائد، إشارة بارزة وهامة، في حركة النحت السوري المعاصرة.

محمود دعدوش: حراك فني متنوع

عن عمر ناهز الرابعة والسبعين عاماً، غادرنا في 2008/6/22 الفنان التشكيلي السوري (محمود دعدوش) الذي ينتمي لجيل ما بعد الرواد في الحركة الفنيّة التشكيليّة السوريّة المعاصرة، وأحد الذين اشتغلوا مبكراً، على (الديكور) الحديث المبني على رؤية تجريديّة فنيّة لافتة، وعلى ممارسة أنواع الفن التشكيلي كافة. فإلى جانب اختصاصه الأكاديمي (العمارة الداخليّة) الذي درسه في كلية الفنون الجميلة بروما وتخرج فيها عام 1959، أنتج الفنان دعدوش، الرسمة، واللوحة والمنحوتة، كما كان من بين أوائل الفنانين التشكيليين السوريين الذين افتتحوا صالة عرض خاصة للفن التشكيلي في دمشق هي صالة (أورنينا) للفن الحديث التي أقلعت عام 1968 في شارع التجهيز في دمشق، ثم انتقلت عام 1972 إلى صالحية ـ شهدا، ثم إلى شارع المهدي بن بركة، ثم نقلها ما بين عامي 1976 و1978 إلى فندق ميرديان دمشق، ثم نقلها إلى مدينة (إيبريليا) المجاورة للعاصمة الإيطالية (روما) حيث استقر هناك بشكل نهائي، إلى أن عاد مع أخيه محمد منذ بضعة سنوات، لإقامة تجمع فني كبير في منطقة (دروشا) بالقرب من دمشق، يعنى بالفنون التشكيليّة، وكان الأخوان دعدوش قد أسسوا صالة (الفن الحديث العالمي) في موقف الفردوس بدمشق عام 1960.

ولد الفنان الراحل محمود دعدوش في دمشق عام 1934. درس الفن في روما وعاش عمره متنقلاً بين إيطاليا ودمشق. اشتغل في العمارة الداخليّة (الديكور) ومن أشهر أعماله على هذا الصعيد، ديكور صالة (الكندي) للعروض السينمائية في دمشق، كما كان مواظباً على تصميم أجنحة عدة دول في معرض دمشق الدولي، وله مجموعة من المنحوتات واللوحات، قدمها عبر جملة من المعارض الفرديّة والجماعيّة، داخل سورية وخارجها.

اتسم إنتاجه الفني عموماً، بلمسة حداثيّة متحولة، فقد صاغ منحوتاته بنوع



عمل مشترك ساهم فيه وديع رحمة.

من الواقعيّة المختزلة وشبه السورياليّة، أما لوحاته فقد جمع فيها بين الشكل المشخص والمساحة المجردة، وكان ميالاً للبحث والتجريب في التقانات ووسائل التعبير، وقد رافق هذه النزعة المتأصلة فيه، نزعة مواكبة، طاولت أساليب واتجاهات الفن التشكيلي والتطبيقي الذي أنتجه.

مأمون البوشي: فنان التصوف

إثر نوبة قلبية، رحل في دمشق يوم 2008/12/27 وبصمت غريب، الفنان التشكيلي السوري الشاب (مأمون البوشي) عن عمر ناهز الخامسة والأربعين.

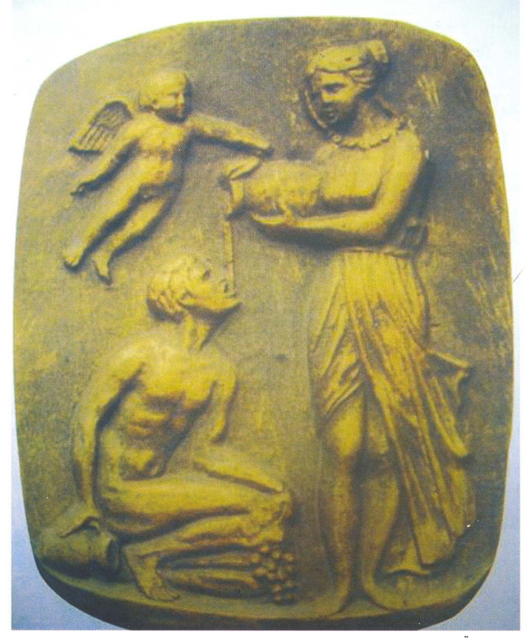
فالفنان من مواليد (قدسيا) عام 1965 تخرج في قسم الرسم والتصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق عام 1987 شارك في العديد من المعارض الجماعية، وأقام بضعة معارض فردية في سورية ومصر، كما شارك في بينالي القاهرة والإسكندرية أثناء وجوده في القاهرة لمدة تربو على خمس سنوات.

أولى معارضه الفردية أقامها في صالة (دمشق) العام 1997، ثم في صالة (الجابري) بحلب عام 1998 وفي العام نفسه أقام معرضه الفردي الثالث في صالة (دمشق) ثم في صالة المركز الثقافي العربي في دمشق العام 1999 ثم في صالة «السيد» وصالة (عالبال) إضافة إلى عدة معارض أقامها في مصر.

عند رحيله، كان الفنان (مأمون البوشي) يدرس مادة الرسم والتصوير بكلية الفنون الجميلة في دمشق كمحاضر، وقد أعلن منذ مغادرته محترفات هذه الكلية العام 1987 انحيازه للأسلوب الواقعي الرومانسي الشفيف المفعم بالصوفية، والمتماهي إلى حد بعيد، بطبيعة شخصيته الوادعة ، الهادئة، المحبة.

فهذا الفنان الذي عاش في غوطة دمشق الغربية (كما يقول عنه الفنان فاتح المدرس) كرس حياته للرؤى الروحية التي جسدها في لوحاته بشكل خجول وهادئ وميتافيزيكي، اتجه في أنجاز أعماله إلى ما أعطاه فنانو ما بعد عصر النهضة فعاش في جولوني محترق وقبل أن يصبح رماداً، أعطى العمل ذلك الضوء الخفيف لعوالم جبران خليل جبران وبعض رؤى المتصوفة، ويؤكد الفنان المدرس الذي قدم معرضه في صالة (دمشق) أن أعمال الفنان مأمون البوشي تنقلنا إلى عوالم هي في غاية الطيبة الوجودية وكأننا نقرأ شعراً لمتصوف كثير الرموز، يتحرك بين الوجود والعدم، إلا أننا نجد بين آن وآخر ثورة خفية لرفض العالم السكوني واستبداله بجيشان عاطفي تشكيلي هو من صلب التحرك في خضم العالم الماثل!!

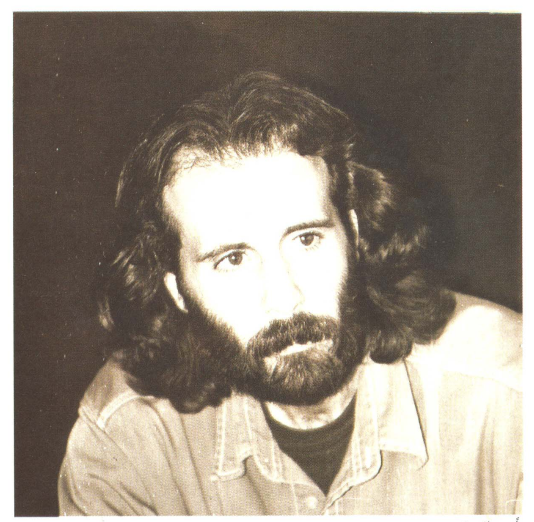
تأثر الفنان البوشي بفناني ما بعد عصر النهضة، يعود إلى كونه تفرغ عقب تخرجه في كلية الفنون الجميلة



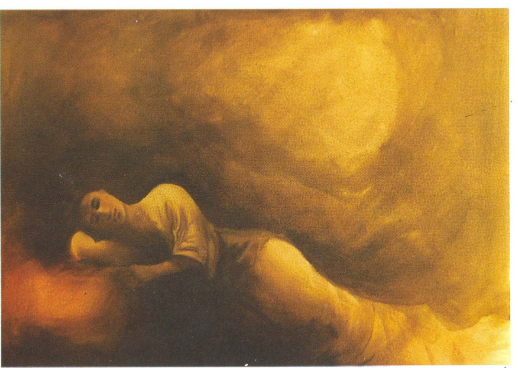
وديع رحمة.

في السوق المحلي، وهو ما جعله يعزف عن إنتاج اللوحة الخاصة به خلال عقد من الزمن أي منذ تخرجه وحتى إقامة معرضه الفردي الأول عام 1997 الذي ضمنه سبعاً وثلاثين لوحة منفذة بتقانات مختلفة، حملت بوضوح، ملامح شخصيته الفنية الخاصة بكامل أبعادها ومقاومتها المتسمة بوحدة شكلية ولونية فائقة الانسجام والتوافق والشفافية، عالج فيها موضوعاً أساساً هو الإنسان والأسطورة والحلم، وهذه الوحدة بين اللون والخط (الرسم) وبين الشكل والمضمون استمرت في إنتاجه الفني حتى رحيله. فالفنان البوشي، وبألوان تتدرج بين البني الترابي والأصفر وبعض التواشيح الخفيفة من الألوان القريبة، يبني عوالم لوحته المعالجة بصيغة واقعية مختزلة مشوبة بحس تعبيري صوفي، يعكس جوانب من شخصيته الحقيقية.

ولتأكيد العلاقة الحميمة التي تربطه بشخوص أعماله، عمد إلى رسم نفسه في أكثر من لوحة وهي ظاهرة مألوفة رأيناها في العديد من التجارب الفنية العالمية، لعل أهمها وأبرزها تجربة الفنان الهولندي الشهير (رامبرانت) الذي رسم نفسه (خلال مراحله العمرية المختلفة) في ما يربو على سبعين لوحة، بحيث يمكن اعتبارها توثيقاً كاملاً لحياته ومن الفنانين الذين رسموا أنفسهم في لوحاتهم، الفنان الإيطالي (بوتشللي) الذي كان يتعمد إبراز نفسه من خلال الوضعية المخالفة لوضعيات الشخوص الأخرى في اللوحة بينما لدى الفنان البوشي تتماهى شخصيته مع الشخوص الأخرى لتتحول إلى جزء منها تسعفها



مأمون البوشي.



مأمون البوشي.

(وكان من المتميزين بين أقرانه) لإنتاج اللوحة الاستشراقية المطلوبة بإلحاح

في تأكيد فكرة اللوحة ومضمونها الرافل بهموم وقضايا إنسانية متأرجحة بين الحزن والفرح، والسكون والثورة وشخوص لوحات البوشي، ملتحمة بموجوداتها الأخرى، وتغلف ملامحها مسحة من الحلم الشاعري تارة، ومسحة من الخوف والدهشة والانفعال، تارة أخرى وهي بشكل عام تذكرنا بشخوص الأيقونات ولوحات الأساطير والحكايا الدينية، وهذه الشخوص المتميزة الأشكال والوضعيات تسكنها حالة لافتة من العتاقة تبدو معها وكأنها خارجة لتوها من أعماق التاريخ، أو من مغائره القديمة المفعمة بالغموض المثير الذي يحكي نزوعات الانسان وهواجسه القديمة ـ الجديدة، المتعلقة بثنائية الحياة وقطبيها: الرجل والمرأة، الايجابي والسالب، الخير والشر، الأبيض والأسود، الفرح والحزن، الأمل واليأس.. وقبل هذا وذاك، نزوع الإنسان الأزلي، لتحقيق المجتمع المثالي!!

يقول الفنان البوشي إن أشخاص لوحاته ليست شخوصاً مرئية بضوء الواقع، ولاهي شخوص اصطلاحية ذهنية، بل تظهر جميعاً مستمدة من مناخ الأسطورة والأجواء الطقوسية عذاباً وانتظاراً، وإنسانيتها تتحول إلى حاجة ملحة للعصر وضرورة كاشفة له ويؤكد أن المرأة في لوحاته ومن خلال التعبير الذي يكسو وجهها، تتهمه وتتهم كل من يراها، أو هذا ما يرجوه ويأمله، لذلك فإن الوجه الذي يرسمه يريده وثيقة تدين العصر والإنسان.

بمعنى آخر: حاول الفنان البوشي، من خلال اللوحة العبور إلى الروح من خلال الجسد: فالمرأة في بعض أعماله عارية لتحرير الجوهر الذي يسكن داخلها فبعد موت الجسد تصير جوهراً، والإنسان برأيه، برزخ جسر بين الظل والنور، ويتمحور وجوده حول العبور نحو النور، وهذا الإنسان لا يستطيع أن يحيا دون غيب يكشف له محدوديته، لذلك فإن الوقوف عند المرئي ليس إلا وقوفاً عند القشرة أو السطح وقيمة التعبير في مدى كشف الفنان عن بعد اللانهاية في الإنسان والعالم، فالحقيقة ليست فيما يُرى بل فيما يتعذر رؤيته.. إنها في الغامض اللامتناهي!!

شريف محرم: فنان حتى النهاية

غادرنا في الخامس من كانون الثاني الجاري، الفنان التشكيلي السوري (شريف محرم) عن عمر ناهز الخامسة والخمسين، بعد مساهمات عديدة ولافتة ومتميزة، في الحراك التشكيلي السوري. فقد شارك في العديد من المعارض الجماعيّة الداخليّة والخارجيّة، وأقام عدة معارض فرديّة داخل سورية وخارجها، آخرها في صالة (دار كلمات) بحلب قبل عدة أسابيع.

ولد الفنان محرم في بلدة (عرب عزة) التابعة لمدينة (جرابلس) عام 1954، تبدت موهبته الفنيّة مبكراً ما دفعه لتعميق معارفه النظريّة والعمليّة في هذا المجال، بهدف بلورتها وإنضاجها، بالانتساب إلى مركز فتحي محمد للفنون التشكيليّة بحلب الذي تخرج فيه عام 1968، أقام عقبها عدة معارض فرديّة في كل من بيروت والقاهرة والإسكندريّة وحلب. التحق بعدها بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، حيث تخصص بالرسم والتصوير وتخرج فيها العام 1984.

إلى جانب مواظبته على إنتاج اللوحة وعرضها، وقبل أن يتفرغ كلياً لفنه ويستقر في حلب، عمل لفترة في الصحافة السوريّة واللبنانيّة كمخرج ومحرر.

منذ مغادرته لمحترفات كلية الفنون الجميلة بدمشق، اشتغل الفنان محرم على أكثر من أسلوب واتجاه فني، ظلت العمارة الشطرنجيّة العنصر الأساس في لوحته. قدمها تارة مرتبطة بالإنسان (المرأة بشكل خاص) وتارة أخرى بدونه، وكان حراكه التشكيلي يترافق وحراك إعلامي يُطلق من خلاله، تفسيرات وقراءات وتأويلات متباينة مثيرة وملتبسة، حول الفن الذي ينتجه وقضايا أخرى كثيرة، جلها يتعلق بطفولته الريفيّة، المفعمة بالدهشة والاكتشاف لجماليات الطبيعة البسيطة والعميقة في آن معاً، وهي ما شكّلت خزان ذاكرته البصريّة، التي استوحى منه غالبية عناصر وموضوعات لوحاته.

فقد أكد الفنان الراحل شريف محرم، وفي أكثر من مناسبة، أنه نشأ في بيئة ريفيّة بسيطة للغاية، وكان يذهب إلى مدرسته حافياً وبيده أبسط الأشياء لتحقيق الدفء، وحين الانصراف، يعود إلى غرفته الطينيّة حاملاً أطياف القرية وأحزانها، لتولد في داخله ملايين الأحلام الجميلة.

في بيته هذا، كانت العصافير (كما يقول) تأتي لتشاركه وجبته، لكن بعد أن كبر واطلع على أسلحة الدمار، صار يرى الفزع في عيونها ويتساءل: لماذا يتألم هذا الكائن؟ ولماذا يخفي الحزن في عينيه؟. أيقظ هذا التساؤل في نفسه قوة خفية ليدافع بها عن حقوق العصفور في



محمود دعدوش.

الأمان، وحقوق الإنسان الذي أشاد الحياة، وبنى الحضارة على أحسن ما يرام، وصنع في الوقت نفسه، أسلحة لتدميرها، الأمر الذي أصابه بالفزع، وخلق له جملة من الهواجس والإرهاصات التي ظلت تؤرقه حتى رحيله!!.

وبشيء من التساؤل المبطن بأكثر من هدف، يُشير إلى أن السيد المسيح عليه السلام، لم يولد في (شيكاغو) وإنما في فلسطين، وأن موسى عليه السلام، تاه في صحراء سيناء وليس في صحراء (نيفادا) والرسول العربي محمد صلى الله عليه وسلم تخرج من صحراء الجزيرة العربيّة وليس من الكلية الملكيّة البريطانيّة، وكونه ينتمي إلى أقدم الحضارات البشريّة وأرقاها، فهذا يعني أن أمته صدّرت للعالم السلام، لكن العالم صدّر إليها أسلحة الدمار!!.

وبكثير من الثقة الكبيرة بالنفس والاعتزاز بالمكان الذي جاء منه، يؤكد أنه في البدء، كان يرغب بالتفوق على بعض فناني عصر النهضة، وعندما اكتشف أنه متفوق عليهم بشكلٍ طبيعي، بخصوصيته الشرقيّة التي يملكها، ترك ذلك وعاد إلى ذاته ليصنع ثقافته الخاصة، ورؤيته النابعة من صدقه مع نفسه، وبدأ بوضع أبجدية خاصة به تميزه عن غيره من الفنانين. ويجزم الفنان محرم أنه لا ينتمي إلى أية مدرسة فنيّة، وإنما ينتمي إلى شريف محرم، ويبحث عن خصوصيته في لوحة محليّة تنتمي للأرض التي نشأ فوقها، وتشرب من حضارتها وقيمها، وتتلون بألوانها. وحول وسائل التعبير في لوحته، يؤكد أنه لا يعرف ماذا يفعل عندما يواجه مساحة اللوحة البيضاء، لكنه يشعر أنه يتنفس لوناً مميزاً، وموسيقى روحيّة خاصة، وفوق هذه المساحة البيضاء، يمارس حرية التعبير عن الروح، وهو لا يوظف الألوان في لوحته، وإنما يحس حين يعمل بأنها توظف ذاتها تلقائياً، وهذا الشيء آتٍ من خلال التآلف الروحي بينه وبين اللون.

على هذا الأساس، فإن خصوصيته كفنان، تشمل حياته المطلقة بكل أشكالها وألوانها وتفاصيلها الصغيرة، فهو شرقي رضع من حليب الشمس، وما زال مختبئاً منذ طفولته، وحتى الآن، في رداء الفلاحات، يسرق منهن الزخارف ورائحة (العيصلان) ومرارة (العوسج) ولا زال يُلوّن لوحاته، على طيب (الحبق) و(المنتور) ويستوحي معظمها من أغاني فيروز وصوتها الذي رافقه صباحاً إلى المدرسة، متسرباً من شقوق الأبواب، حاملاً له الدفء والصور الحيّة التي





محمود دعدوش.

تختزنها كلمات أغانيها التي رسمت لوحات جميلة وساحرة يعجز عنها الفنان.

تملكت الفنان الراحل شريف محرم، حالة خاصة من الشعور العالي بالتفوق، لم تتواكب وإنتاجه الفني، إنما ظلت في حدود التصريحات التي كان يُطلقها بين الحين والآخر، في جلساته، أو لوسائل الإعلام. من ذلك قوله أنه لم يتأثر بأي فنان، بل أثّر هو بالكثير من الفنانين، وله مدرسته الخاصة، وأنه حين يرسم، يختلي أمام قاضٍ قاسي الملامح، يحاكمه على كل لمسة ريشة، وهو يرافقه في كل لحظة، ولا يمكن أن يتركه أو يتخلى عنه، لأنه هو الذي يُميزه حتى أمام نفسه!!.

وللفنان محرم رأي لافت في المرأة. فهو يراها وطناً هاماً في حياة أي مبدع، وميناءً ينطلق من خلاله نحو عوالم خصبة بالصلوات وكينونة الإله في الأساس المرأة!!.

ويؤكد أن الفنان إن لم يجد المرأة في واقعه أوجدها في خياله، ذلك لأن رحم الفنان يكمن في ذاكرته، وهو يخلق في لوحاته نساء عجيبات أسطوريات، قد يلتقيهن في الواقع صدفة، ولكن حين يلمسنه يذبن كالثلج.

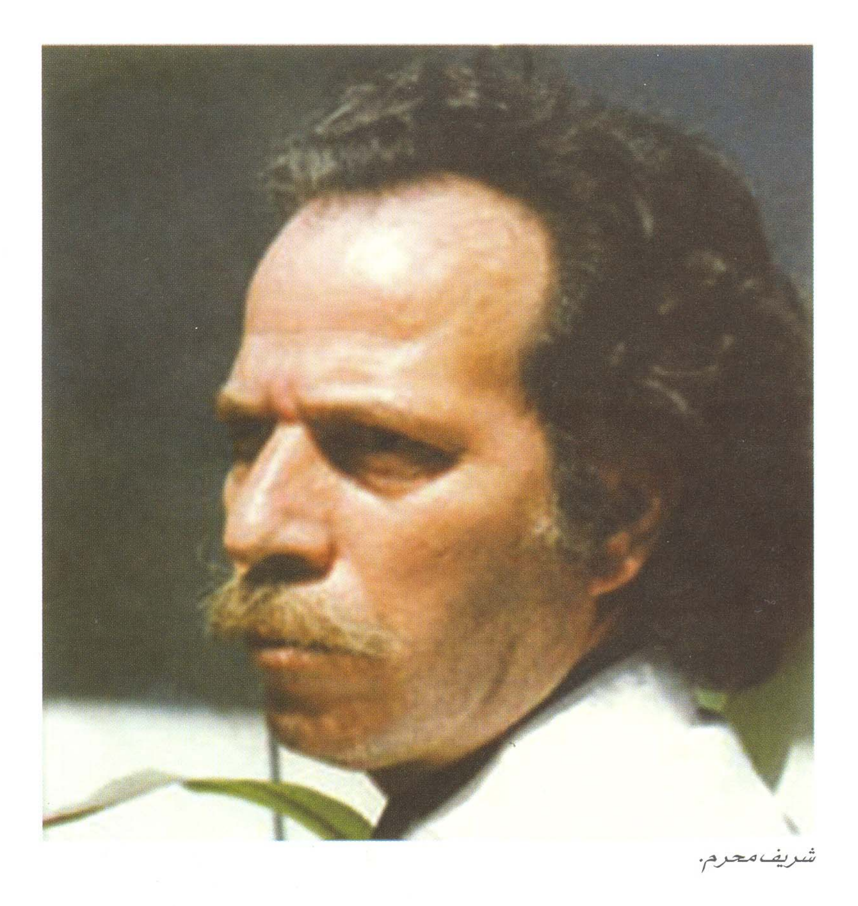
ويرى أنه لا يوجد إمرأة تعرف كيف تتعامل بأمومة ولطف مع المبدع، لأنها لا تُدرك بأن الفنان عالم مليء بأطفال لم يولدوا بعد، وحين تدخل المرأة في حضرة الفنان وعوالمه، سرعان ما يستيقظ في

داخلها رجل شرقي يحاول أن يمارس دوره بشكل استبدادي وإمبراطوري، وهو ما يدفع الفنان لأن يتمسك بوحدته وانعزاليته، ويبتعد عن المرأة- الواقع، لكي يرسم المرأة- الحلم بشكل أجمل وأرقى وأكثر شهيةً!!.

جريس سعد: نصف قرن من الحراك التشكيلي المتميز

كان الفنان جريس سعد الذي رحل في الرابع عشر من كانون الثاني الجاري من خريجي الدفعة الأولى في كلية الفنون الجميلة بدمشق عام 1964، ومنذ هذا التاريخ لم يغب عن الحياة التشكيلية السورية (وكان قد بدأ مشواره الفني الفعلي أواخر خمسينيات القرن الماضي).

شارك في المعارض السورية الجماعية الداخلية والخارجية، وكان دائم الحضور في التظاهرات الفنية. نفذ عدّة لوحات جدارية كبيرة، بتقانات مختلفة، وأقام العديد من المعارض الفردية داخل سورية وخارجها، وعمل في تدريس الفن في دير الزور ودمشق، كما عمل محاضراً لمادة الرسم والتصوير في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق أواخر حياته. آخر معارضه الفردية أقامه في المركز الثقافي السوري بالعاصمة الأسبانية (مدريد) أواخر العام 2007 ضمّنه منتخبات من أعماله العائدة إلى مراحل مختلفة من تجربته الفنية التي تجاوز عمرها نصف قرن من الزمن، كان خلالها مليئاً بالحيوية والنشاط والفعل في الحياة التشكيلية السورية المعاصرة، سواء بفنه أو بشخصه، حيث كان من



شريف محرم.

السباقين في حضور المعارض والفعاليات الفنية المختلفة والمشاركة فيها.

تتميز تجربة الفنان جريس سعد بالحيوية والتجديد والتنوع الأسلوبي والمضموني، فقد تنقلت هذه التجربة بين أكثر من اتجاه بدءاً من الواقعية وانتهاء بالتعبيرية والانطباعية والتجريدية، كما اشتغل على تقانات الرسم والتصوير كلها، فرسم وصوّر بقلم الرصاص، والفحم، والحبر، والألوان الزيتية، والمائية، والفسيفساء.... وغيرها.

خلال مراحلها كلها، عكست تجربة الفنان جريس سعد، حيوية صاحبها، ومحاولته الدائمة والدؤوبة والجادة، للبحث عن أشكال وصيغ جديدة، تغنيها وتجددها، وهو في غالبية لوحاته، قدّم نفسه ملوناً ممتازاً، عرف جيداً كيف يستنهض عوالم لونية ثرّة، مشحونة بانفعال حيوي، وكيف يشتغلها بخبرة ومعلمية، وكيف يضمّنها المعمار التشكيلي المدروس والمتقن.

بإطلالة عامة وشاملة على تجربة الفنان الراحل جريس سعد الطويلة والغنية بانعطافاتها وتلاوينها، يمكن تصنيفها في عدة مراحل تبدأ من مشروع تخرّجه في كلية الفنون بدمشق الذي كرّسه للحياة الشعبية في مسقط رأسه الأساسي (قلعة جندل) الغافية فوف سفوح جبل الشيخ، لاسيما التقليد الشعبي الريفي السوري المعروف باسم

(السليقة) أي إعداد القمح ليصبح فيما بعد برغلاً، وهو طقس سائد ومعروف في المناطق السورية كلها.

برزت في أعمال هذه المرحلة، الصيغة الواقعية المتقنة، والتعاطف الحميمي بين الفنان وموضوع لوحاته الذي مثّل زمن الأيام الجميلة، وبداية استشراف حقول الدهشة: دهشة الكشف والمعرفة واحتراقات الفن والوسيمة.

في المرحلة التالية، انتقل الفنان سعد إلى جزء آخر من الوطن هو (دير الزور) التي عُيّن فيها مدرساً للتربية الفنية برفقة الفنان (نذير نبعة).

في مدينة (دير الزور) وبهاجس التعرف والكشف، أخذ يرسم أشجار الغرب الناهضة على ضفاف نهر الفرات والمتفردة بتشكيلات خاصة مفعمة بالإيحاءات والإثارة البصرية. بعدها سافر إلى الجزائر التي بدأ فيها مرحلة فنية جديدة، مسح خلالها (رسماً وتلويناً) بيئة جديدة، لها نكهة أخرى. ففي الجزائر تعرّف الفنان جريس سعد على تقنية الرسم على سطوح (القرع) اليابس، فنفذ ما يزيد على ستمائة تجربة باعها كلها.

المرحلة الرابعة في تجربته شهدتها جزيرة (أرواد) حيث كان أحد اثنين من الأساتذة المشرفين على ملتقى فني لطلبة كلية الفنون الجميلة في دمشق، أقيم فيها. في (أرواد) نفّذ الفنان سعد مجموعة من اللوحات والدراسات، ضمّنها كل ما جمعه من خبرات معرفية بصرية وتقانية.

المرحلة الخامسة والأخيرة في تجربته هي التي أعقبت أعمال (أرواد) واستمرت معه حتى رحيله، وفيها برزت بوضوح، نزعة صحيّة وسليمة، يجب أن تعيشها كل تجربة فنية تطمح لارتياد آفاق الإبداع الحقيقي.

بمراجعة متأنية لتجربة الفنان الراحل (جريس سعد) الطويلة والمتميزة، نخلص إلى جملة من المقومات والخصائص التي تفرّدت بها ومنها: اعتماده على الدراسات التمهيدية المأخوذة مباشرة عن الواقع، في إنجاز لوحاته الحجرية الصغيرة، والجدارية الكبيرة، وعدم وقوفه الطويل، أو استقراره، في اتجاه محدد، وهذه الخصيصة لا تشكّل مأخذاً عليه، وإنما ميّزة تُسجل له، كما تُسجل له تجربته المتميزة بالرسم بالحبر الصيني الملون،



شريف محرم.



شريف محرم.

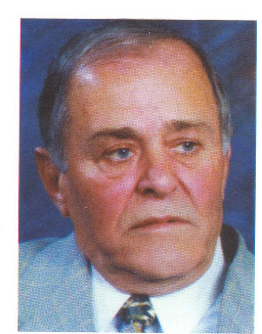
والرسم على سطوح القرع اليابس، والتجربة هذه تحديداً، أبرز الإضاءات في تجربته الفنية الهامة التي لم تلق حتى اليوم، ما تستحق من الاهتمام والرعاية، رغم أهميتها وغناها وصدق انتمائها إلى أرضها وبيئتها ووطنها.

مصطفى فتحي: دلائل على القماش

غيّب الموت مساء الأحد 2009/1/26 الفنان التشكيلي السوري المتميز (مصطفى فتحي) عن عمرٍ ناهز الخامسة والستين، أمضاها في اجتراح الفن وتقديمه للناس، لا سيما في فرنسا التي تابع فيها دراسته العاليّة لفنون الحفر والغرافيك التي كان قد درسها في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، وعاد ليدّرسها فيها عدة سنوات، تفرغ بعدها للعمل الفني في باريس، ثم عاد ليستقر بشكلٍ نهائي، في مسقط رأسه درعا حتى رحيله.

تحفل مسيرة الفنان فتحي في حقول الفن المتنوع التقانات، بمحطاتٍ بارزة وهامة، رسمت بوضوح، ملامح شخصيته المتفردة والغنيّة بتلاوينها الحياتيّة والفنيّة.

ففي نيسان من العام 1990، وتحت عنوان (سوريّة دلائل على القماش) عرض الفنان التشكيلي السوري مصطفى فتحي وزوجته الفرنسيّة (أوديل ديمون فوكون) في صالة المركز الثقافي الفرنسي، مجموعة من المرقعيات والأغطية



جريس سعد.

والمنسوجات التزيينيّة الريفيّة السوريّة، كانا قد جمعها خلال جولات متكررة، على ريف حماة ودرعا والبادية السوريّة، كما ضم المعرض 16 جداريّة كبيرة منفذة بطريقة الطباعة اليدويّة التقليديّة السوريّة على القماش، بوساطة القوالب والأختام الخشبيّة التي عُرضت نماذج منها إلى جانبها، ومجموعة من الصور الضوئية الملونة التي توضح طرائق تنفيذها، والمراحل التي تمر بها، حتى تكتمل وترتمي فوق سطح القماش بالشكل المجرد والجميل الذي جاءت عليه.

انتقل هذا المعرض الهام بعد دمشق إلى العاصمة الأردنية عمّان، وقبلها كان قد تجوّل في المدن الفرنسيّة: باريس، بانفوليوم، هافر، تولوز.

كانت جداريات الفنان مصطفى فتحي هذه، آخر ما شاهدناه له من أعمال فنيّة في دمشق، إذ قام بعدها بتقديم استقالته من كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق حيث كان يعمل أستاذاً لمادة الحفر المطبوع فيها، وغاب كلياً عن الحياة العامة والفنيّة في سوريّة، حيث غادر إلى فرنسا لعدة سنوات، عاد بعدها إلى مسقط رأسه (درعا) لينشئ فيها محترفاً رحباً، تابع فيه بحثه الفني، بعيداً عن الضوء، إذ أنه لم يقم خلال السنوات الماضية أي معرض فردي، ولا شارك في معرض جماعي، حتى فاجأتني، كما فاجأت غيري، دعوته البريديّة التي يُعلن فيها أن (مصطفى فتحي يفتح أبواب مشغله في دمشق، ويسره استقبالكم، والعنوان كما جاء في بطاقة الدعوة هو (شارع البدوي، حي الشاغور البراني).

بصعوبة كبيرة، اهتديت يومها إلى مشغل الفنان فتحي الذي علمت من أخيه أنه في فرنسا، وعلى استعداد لاستقبالي في مشغله متى أريد.

صور كثيرة تداعت على ذاكرتي وأنا في الطريق لرؤية ما أنتجه مصطفى بعد غياب كامل عن الأضواء استمر سبع عشرة سنة لم أشاهده خلالها، كما لم أشاهد أياً من أعماله.

تذكرت جلساتنا الحميميّة والطويلة، في محترفات كلية الفنون الجميلة بدمشق، ونقاشاتنا المتشعبة والعميقة، حول جملة من القضايا المتعلقة بواقع الحركة الفنيّة التشكيلية السوريّة المعاصرة، ومشروعه الفني الكبير، في لملمة مصنوعات وحرف يدويّة شعبية من الريف السوري الغني والأصيل والجميل، لا سيما تلك المنفذة من بقايا القماش الملون، أو الفضلات الزائدة عن حاجة الخيّاطة الشعبيّة، حيث تقوم النسوة الشعبيات بتجميعها وتشكيلها بآلة الخياطة، أو بالإبرة والخيط، محولة إياها إلى حاجة استعمالية أو تزيينيّة، تحمل الكثير من القيم البصريّة والدلالية، رغم السمة العفوية والتلقائية المسيطرة عليها، وقد يضاف إلى هذه المشغولات مواد أخرى كالريش والخرز الملون والقصب، بهدف تكريس قيمها البصريّة والرمزيّة.

هذه المشغولات الشعبيّة اليدويّة، بدأت تنحسر من حياتنا المعاصرة، بتأثير انتشار الآلة، ولكونها تحتضن الكثير من الأحاسيس النقية، وجوانب هامة، من أفكار ومعتقدات الإنسان الشعبي، وتختزل جملة من الموروثات، تنبه إليها الفنان مصطفى وزوجته الفرنسية التي قامت بدراستها وتبويبها والبحث في قيمها البصريّة والدلاليّة، لتأخذ طريقها فيما بعد، إلى رسالة دكتوراه، وإلى معرض متجول في أوروبا، انتهى به المطاف إلى رحاب بيت شعبي سوري، أشيد خصيصاً له في باريس، وما قُدم في دمشق، كان شريحة عن هذا المعرض الهام الذي قدم صورة مشرقة وساحرة وحقيقية عن الفن الفلاحي السوري الذي يأخذ من البيئة ألوانها، ومن معتقدات وأفكار الإنسان الشعبي السوري، دلالاته ورموزه، إنما بروح مجردة.

استل الفنان مصطفى فتحي من هذا الفن، مفرداته ورموزه الغرافيكية ووحداته الزخرفيّة المجردة، ثم اشتغل عليها بتمعن وأناة وحب كبير، وقام بتقديم جوانب من بحثه البصري الهام هذا، في مجموعة من الجداريات المنفذة بطريقة الطباعة اليدوية على القماش، بوساطة القوالب والأختام، الخشبيّة، عرض بعضها في معرض ربيع العام 1990، وعاد بعد تسعة عشر عاماً، ليقدم كشفاً شاملاً وهاماً، لما تمخض عنه بحثه



جريس سعد.

ومحترفه، في آخر معارضه (2007)، الذي أصرّ على أن يكون في مشغله الدمشقي القديم، الذي هو عبارة عن بيت طيني متهالك، بسيط وجميل، وقبل هذا وذاك، يمثل الرحم الحنون الذي خرجت منه، المحرضات والدوافع والإلهامات، التي قادته إلى التقاط مفردات وعناصر أعماله الفنيّة التي لا بد لكل زائر متابع ومهتم، من أن يكتشف بنفسه، مدى ارتباطها الوثيق،بالبيئة المعروضة فيها، إن لناحية شكل المفردة التشكيليّة، أو لونها، أو التعبيرات والدلالات التي تكتنز عليها.

بلغت الأعمال التي ضمها هذا المعرض نحو تسعين لوحة مختلفة الحجوم والتقانات، منها ثلاثون جدارية قماشية، منفذة بالطباعة اليدويّة، وما تبقى، رسوم ولوحات منفذة بالألوان



مصطفى فتحي.

على الورق والكرتون، تشكل في مجملها، الوحدات الشكليّة، والدراسات الخطيّة واللونيّة،، التي قادته إلى المنمنمات الجداريّة القماشيّة الكبيرة. تعود تواريخ هذه الأعمال إلى الزمن الممتد من العام 1985 حتى العام 2006، وتقوم في مجملها، على الوحدات الزخرفيّة المجردة السائدة في حرفة سوريّة عريقة تتماهى بالفن، تعود إلى سنوات ما قبل التاريخ، حيث انتشر الختم المسطح في أواخر الألف الخامس، في كل من سورية ومصر وبلاد ما بين النهرين، ثم تحوّل الختم إلى شكل الأسطوانة فسمي (الختم الأسطواني) الذي ساد استعماله منذ منتصف القرن الرابع قبل الميلاد، إضافة إلى الختم المسطح، وهذه الأختام قادت فيما بعد إلى ما عرف بطباعة الأقمشة بوساطة القوالب والأختام الخشبيّة.

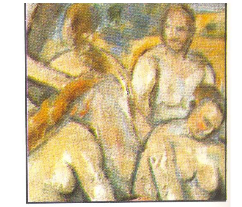
ما يلفت الانتباه فيء أعمال الفنان فتحي، اقترابه المدهش، في الأعمال المنجزة العام 2006، من صيغة تشكيلية جديدة، يزاوج فيها بين الوحدات الزخرفيّة التراثية، وبين منطق تشكيلي جمالي اشتغل عليه، أبرز التجريديين المعاصرين أمثال (كاندينسكي) و(بول كلي) و(مارك) و(مالوفيتش) .. وغيرهم.

ففي هذه الأعمال الهامة التي تمثل النتيجة التي توصل إليها الفنان مصطفى فتحي، بعد هذا العمر الطويل من الاعتكاف الاختياري، والانكباب المجتهد والدؤوب على البحث والتجريب، نرى تكوينات مدروسة، توزع فيها المعمار التشكيلي التجريدي، ضمن كتل أسهب الفنان في دراسة علاقتها بفراغ اللوحة الذي تعمد (لأول مرة) تركه رحباً واسعاً، تغازل فيه الكتلة الفراغ، بكثير من الألفة المريحة والمعبرة، كما أن بعض هذه الأعمال، حملت نزعة لافتة، لاعتماد مفردات شكليّة قليلة، لكنها مبنية بقوة، وبشيء من الاختزال يقودها إلى صيغ جديدة، أقرب إلى الكتل المعماريّة التجريديّة المترابطة منها إلى الزخرفة، لكنها تشير في نفس الوقت، إلى الأم المُولّدة لها، والرحم التراثي الذي جاءت منه.

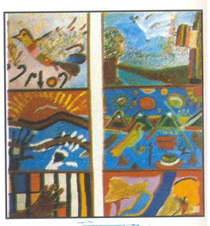
على هذا الأساس، نستطيع استشراف انعطافة جديدة، في تجربة مصطفى فتحي، توجت بحثه الهام الناهض على عملية استلهام مدروسة، ورؤية تشكيليّة غرافيكيّة معاصرة، للقيم البصريّة والدلاليّة، للخط الزخرفي في فن طباعة الأقمشة بوساطة القوالب والأختام الخشبية في سورية، وهذا الخط مزيج من الزخارف الإسلاميّة التي سادت في الشام ومصر وتركيا وفارس والهند ... وحتى الأندلس، والتي امتزجت بالزخارف البيزنطيّة السابقة للإسلام، إلا أن التأثيرات الكبرى جاءت من الهند وتركيا ومصر، ثم تطور هذا الخط الزخرفي إلى صيغة خطيّة وزخرفيّة حديثة، وهذه الصيغة هي التي أخذها الفنان مصطفى فتحي، واشتغل عليها طوال هذه السنوات المتوجة بمعرضه الأخير المثير فنياً ومكانياً، مع الإشارة إلى أن الفنان فتحي، عرض إلى جانب أعماله، بعض القوالب والأختام التي استعملها في إنجاز منمنماته المطبوعة على قماش خاص، يقوم بتحضيره، وفق التقانات والأساليب والألوان التقليديّة التي درسها بإسهاب، واطلع ميدانياً عليها في أكثر من مدينة سورية، وتعرف على أبرز المشتغلين فيها، وهذه التقانات تقوم على عدة طرق وأساليب، منها القوالب المحفورة حفراً غائراً، أو المطعمة باللباد والمعدن، أو المصنوعة من المشمع (اللينوليوم)، أو المغلفة بالقماش، وهي خاصة بالتلوين، والقوالب المشكلة من رقائق معدنيّة (الشبكيّة)، والقوالب المعدنيّة المصقولة، والقوالب المحفورة في الخشب حفراً بارزاً، وهذه الأخيرة اعتمدها الفنان فتحي في منمنماته الجداريّة البديعة النقوش والألوان الحاضنة لخبرات تقانيّة وفنيّة كبيرة، والمسكون بهاجس عصرنة تراث هذه الأرض التي لم تتوقف يوماً عن استيلاد المبدعين، في المجالات كافة، وكانت النبع الثر الذي غذى شرايين الحضارة الإنسانيّة، أحقاباً طويلة.

* * *

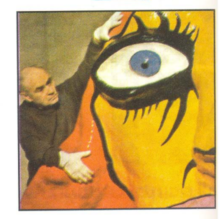
جريدة المجلة ...

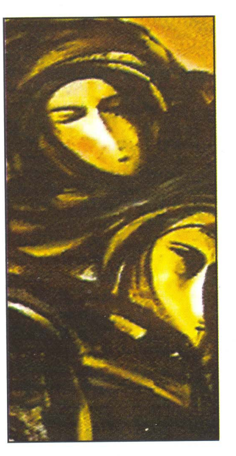




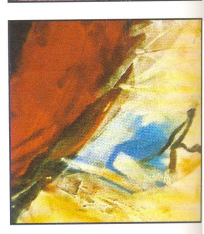


















■ إعداد: حسّان سعيد

التشكيل السوري...

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2008/11/4 معرضاً للمصور الضوئي السوري (نصوح زغلولة). يُذكر أن لهذا الفنان كتاب صور من دمشق باللونين الأبيض والأسود.

■ شهدت قرية المعرفة في دبي مساء 2008/11/8 معرضاً للفنانة التشكيليّة السوريّة الشابة (سارة شمة) ضم عشرين لوحة من الحجم الكبير.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2008/11/4 معرضاً للصور الضوئية حول جمال دور السكن التقليديّة في دمشق وحلب والمناطق الريفيّة في سورية. حمل المعرض عنوان (عمارة وهوية/ بيوت سكن تقليديّة في سورية).

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2008/11/6 معرضاً للفنان التشكيلي السوري المقيم في إيطاليا (جورج فرنسيس).

■ شهدت صالة الباسل للمعارض في مدينة الحسكة مساء 2008/11/9 معرضاً للفنان (جورج ميرو) حمل عنوان (تحية إلى التشرينين).

■ شهدت صالة المعارض بالمركز الثقافي العربي بمدينة السلمية مساء 2008/11/9 معرضاً للفنان التشكيلي (حميد نوفل) حمل عنوان (في مهب اللون).

■ شهدت صالة (هتر) بمدينة دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة مساء 2008/11/10 معرضاً للشاعر السوري المعروف (أدونيس) ضم إحدى وخمسين لوحة جمع فيها بين التأمل الشعري والبصري.

■ شهدت صالة الخانجي في مدينة حلب مساء 2008/11/11 معرضاً للفنان (عايش طحيمر).

■ شهدت صالة الباسل للمعارض في مدينة اللاذقية مساء 2008/11/17 معرضاً للفنون التطبيقيّة للفنانة (أمل بنقسلي مهروسة).

■ ضمن احتفاليات دمشق عاصمة للثقافة العربية 2008، شهدت مكتبة الأسد ما بين 11/16 و2008/12/4 افتتاح معرض وملتقى الخط العربي.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالمزة مساء 2008/11/19 معرض الخط العربي والحروفيات السنوي 2008.

نهاد كولي.



اسماعيل نصرة.

■ شهدت صالة المعارض بمديرية ثقافة درعا مساء 2008/11/16 معرضاً للفنان (محمد خير نجش).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي في طرطوس مساء 2008/11/16 معرضاً فنياً تشكيلياً حمل عنوان (رؤى) شارك فيه الفنانون: علي منير الأسد (من اللاذقية) وجورج شمعون (من الرقة) وسماهر دلا وعلي فاضل من (طرطوس).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2008/11/17 معرضاً مشتركاً للفنانين: علي غانم، علاء آجي، أكثم شلغين، سمير دوريش.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي في كفرسوسة بدمشق مساء 2008/11/17 معرض التصوير الضوئي السنوي.

■ شهدت مدينة أبو ظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة الدورة الثانية من معرض (آرت باريس) الذي افتتح في 2008/11/18 في قصر الإمارات بمشاركة 22 دولة وحوالي 700 فنان، من بينهم مجموعة من الفنانين التشكيليين السوريين وهم: زياد دلول، أحمد معلا، فادي يازجي، طلال معلا، إضافة إلى الشاعر السوري المعروف أدونيس.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي السوري في باريس مساء 2008/11/18 معرضاً للنحات السوري (حسان حرفوش).

■ شهدت العاصمة الألمانية (برلين) يوم 2008/11/20 معرضاً للصور الضوئية للفنانة الفنزويليّة من أصل سوري (ليلى صعب).

■ شهدت صالة الخانجي في مدينة حلب مساء 2008/11/20 معرضاً للفنانة (رهاب البيطار) حمل عنوان (الحكواتية).

■ بمناسبة احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية 2008 شهد معهد العالم



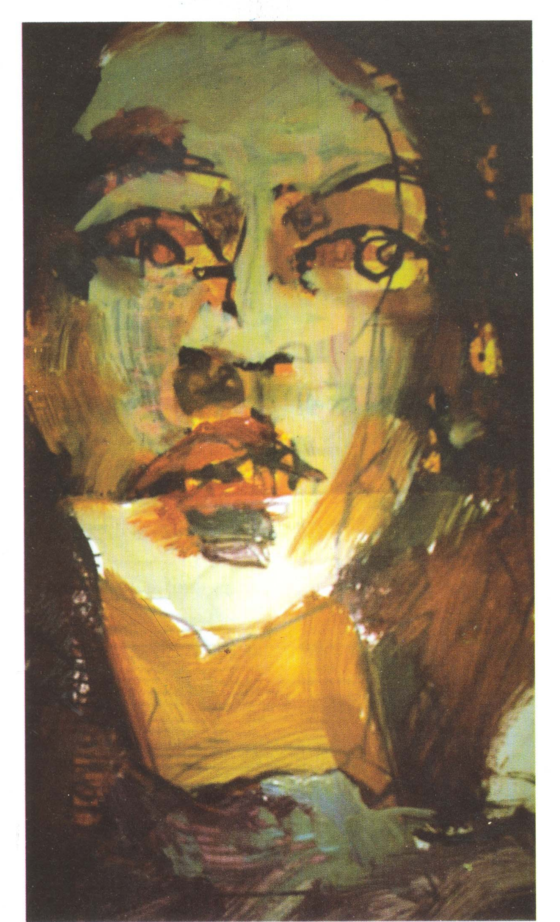
مخلص الوارد.

العربي في العاصمة الفرنسية (باريس) مساء 2008/11/20 معرضاً فنياً ضخماً بعنوان (باريس دمشق رؤية مشتركة) جمع أكثر من ستين فناناً سورياً وفرنسياً.

- شهدت صالة الأسد للفنون الجميلة بمدينة حلب مساء 2008/11/22 معرضاً للفنان التشكيلي (حسين محمد).
- شهدت صالة بيت الفن (آرت هاوس) في دمشق مساء 2008/11/22 معرضاً للفنان (حمود شنتوت).
- شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2008/11/23 معرضاً للفنان(مخلص الورار).
- شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2008/11/24 المعرض السنوي العاشر للصحفيين التشكيليين وذلك بمناسبة الذكرى الثامنة والثلاثين للحركة التصحيحيّة المجيدة التي قادها القائد الخالد حافظ الأسد.
- شهدت صالة إيبلا للفنون الجميلة بدمشق مساء 2008/11/25 معرضاً ضم مجموعة مقتنيات خاصة لعدد من الفنانين وهم: عبد القادر أرناؤوط، نبيل السمان، وليد الآغا، خزيمة علواني، عبد الرحيم ططري، أيمن اسمندر، محمد غنوم، فؤاد دحدوح، فاتح المدرس، عصام درويش، حسن ملحم، أنور الرحبي، رهاب البيطار، جورج ميرو، نعيم شلش... وعبد الله عبيد.
- شهدت صالة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2008/11/26 معرضاً جماعياً حمل عنوان (تحية إلى المبدع الباحث الدكتور عفيف البهنسي) شارك فيه الفنانون: بسيم السباعي، جريس سعد، خالد الأسود، سليمان العلي، عفيف البهنسي، موفق مخول، محمد غنوم، نشأت الزعبي، نعيم شلش، هشام خياط.
- شهدت صالة الرواق العربي بدمشق مساء 2008/11/30 معرض الخريف السنوي 2008 الذي يشارك فيه غالبية الفنانين التشكيليين السوريين الذين تتجاوز أعمارهم الأربعين عاماً. ضم

المعرض ما يربو على 170 عملاً فنياً موزعاً على اللوحة والمنحوتة وقطعة الخزف والمحفورة المطبوعة.

- شهدت صالة دار كلمات بمدينة حلب مساء 2008/12/1 معرضاً للفنان التشكيلي (شريف محرم).
- شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2008/12/1 المعرض السنوي لنادي فن التصوير الضوئي السوري.
- شهدت صالة المعارض في المركز العربي بدمشق مطلع كانون الأول 2008 معرضاً للفنان (علي حمدان محمد) حمل عنوان (تحية من أشبال الأسد إلى رجال المقاومة).
- شهدت صالة عشتار للفنون الجميلة بدمشق مساء 2008/12/4 معرضاً للفنان (آزاد حمي).
- شهدت قاعة رضا سعيد في جامعة دمشق ظهر يوم 2008/12/15 وضمن فعاليات احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية 2008 معرضاً لأساتذة كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق ضم مجموعة من أعمال التصوير والنحت والحفر المطبوع والخزف والتصوير الضوئي.
- شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2008/12/15 معرضاً لفناني محافظة اللاذقية.
- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2008/12/21 معرضاً للفنانين: أيمن فضة ومهدي البعيني.
- شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2008/12/23 المعرض السادس والأربعين لجمعية أصدقاء دمشق.
- شهدت صالة فاتح المدرس للفنون بدمشق مساء 2008/12/28 معرضاً للفنانة (سوسن الزعبي) كرسته لفن الوجه (البورتريه).



سوسن الزعبي.



خالد الساعي.

■ شهدت العاصمة الروسية موسكو مطلع كانون الثاني 2009 معرضاً للصور الضوئية حمل عنوان (سورية ملتقى الحضارات) أبرز المعالم الأثرية والأماكن المقدسة في سورية وحياة الشعب السوري المعاصر على خلفية الثراء الحضاري الذي يتمتع به هذا البلد العريق.

■ شهدت صالة (السيد) للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/1/4 معرضاً جماعياً للفنانين: جورج ماهر، هيثم الكردي، رياض الشعار.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/1/4 معرضاً للفنانة (ثناء المصري).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي في كفرسوسة مساء 2009/1/6 معرض (المصابيح المضيئة) للرسومات الكاريكاتيريّة في ست دول عربية. شارك في المعرض الفنانون: علي فرزات (من سورية) أرماند حمصي (من لبنان) عماد حجاج وجمال الرفاعي (من الأردن) عامر شومالي (من فلسطين) مصطفى حسين (من مصر) يزيد الحارثي (من السعودية). يُذكر أن هذا المعرض سبق وأُقيم في (الجارديان نيوزروم) في بريطانيا خلال تموز العام 2008.

■ رحل في 2009/1/6 الفنان التشكيلي السوري (شريف محرم) عن عمر ناهز الخامسة والخمسين.

■ شهدت صالة (الغاف) للفن التشكيلي بمدينة أبو ظبي مساء 2009/1/6 معرضاً للفنان التشكيلي السوري (محمد ديوب).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2009/1/12 معرضاً للفنان (عصام حمدي).

■ شهدت صالة المعارض في (دار المدى) بدمشق مساء 2009/1/13 معرضاً للنحاتة الشابة (هيفاء عبد الحي).

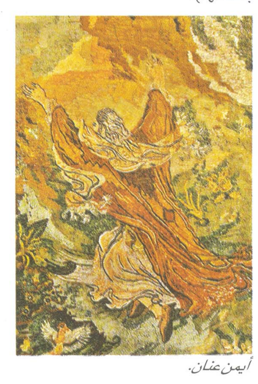
■ شهدت صالة (العرجون) للفنون بمدينة أبو ظبي معرضاً فردياً للفنان التشكيلي السوري (كنان الحكيم).

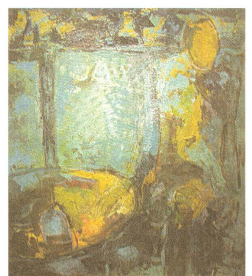
■ رحل في 2009/1/14 الفنان التشكيلي السوري جريس سعد عن عمر ناهز الخامسة والسبعين.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2009/1/12 معرضاً للفنان الحروفي (خالد الساعي) رافقته ورشة عمل بإشراف الفنان الساعي، وعرض مشترك حول الخط واللحن لخلق حوار بين الموسيقا التي عزفها الموسيقي خالد الجرماني، والخط الذي مارسه الفنان الساعي أثناء العزف.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/1/18 معرضاً للفنان

أسامة الصغير حمل عنوان (غزة تحترق بأطفالها).


أيمن عنان.


ثناء المصري.


حسكو حسكو.

■ شارك أكثر من أربعين فناناً تشكيلياً عربياً في رسم جدارية الصمود لدعم غزة التي دعت إليها نقابة المهندسين الأردنيين في الفترة من 15 إلى 2009/1/19 في العاصمة الأردنية عمّان. شارك من سورية في إنجاز هذه اللوحة كل من الفنانين: عصام درويش وحمود شنتوت.

■ ضمن سلسلة إحياء الذاكرة التشكيليّة في سوريّة التي نظمتها احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية، شهدت صالة عرض كانت في السابق مصنعاً للبذلات الرسمية، في منطقة باب شرقي بدمشق، الجزء الخامس من هذه التظاهرة الفنيّة التشكيليّة المكرسة للجيل الجديد من الفانين التشكيليين السوريين، وذلك ما بين منتصف كانون الثاني و2 شباط 2009.

■ شهدت صالة بيت الفن (آرت هاوس) للفنون بدمشق مساء 2009/1/17 معرضاً للفنان التشكيلي السوري الشاب إياد ديوب.

■ شهدت صالة تمر حنا في دمشق مساء 2009/1/17 معرضاً للفنانة التشكيليّة (ليلى طه).

■ شهدت صالة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2009/1/20 معرضاً جماعياً حمل عنوان (انطباعات 2008) شارك فيه الفنانون: حسكو حسكو، مروان جوبان، عدنان حميدة، نشأت الزعبي، عدنان عبد الرحمن، يوسف البوشي.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/1/25 معرضاً جماعياً حمل عنوان (إلى أطفال غزة).

■ شهدت صالة المعارض بالمركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/2/1 معرضاً للفنان (أيمن عنان).

■ شهدت صالة (نينار آرت ـ كافيه) بدمشق مساء 2009/2/1 معرضاً للفنان (موفق مخول).

■ رحل في مدينة السلمية بعد صراع طويل مع المرض الفنان التشكيلي السوري الشاب (علي الحاج آدم) وذلك مطلع شباط 2009. يُذكر أن الفنان من مواليد سلمية عام 1960 وخريج كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، وله العديد من المشاركات في المعارض الفردية والجماعية.

■ شهدت صالة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2009/2/3 معرضاً للفنان الشاب (اسماعيل نصرة).

■ شهدت دمشق ما بين 3 و14 شباط 2009 مهرجان الفن الآن الدولي الأول للفيديو آرت 2009.

■ شهدت صالة (أتاسي) للفنون بدمشق مساء 2009/2/7 معرضاً للفنان (جابر العظمة) حمل عنوان (مجازات).

■ شهدت صالة (السيد) للفنون بدمشق مساء 2009/2/8 معرضاً للفنان (أحمد أبوزينة).

■ رحل في 2009/2/10 بمدينة دير الزور الفنان التشكيلي السوري (محمد خضر العبيد) رئيس فرع نقابة الفنون الجميلة في هذه المحافظة عن عمر ناهز الثانية والستين. فالفنان العبيد من مواليد عام 1947. أقام ثلاثة معارض فردية وشارك في العديد من المعارض الجماعيّة، وقد تعلم الفن بنفسه.

■ شهدت صالة (كامل) للفنون بدمشق مساء 2009/2/10 معرضاً حمل عنوان



إياد ديوب.

(تحف نادرة 1) ضم أعمالاً فنيّة عائدة للفنانين: توفيق طارق، صبحي شعيب، رشاد مصطفى،شريف الأورفلي، خير الدين أيوبي، ناظم الجعفري، نصير شورى، فاتح المدرس، أدهم اسماعيل، محمود حماد، نعيم اسماعيل.

- شهدت صالة المعارض في دار المدى بدمشق مساء 2009/2/10 معرضاً للفنان (نهاد كولي).
- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2008/2/15 معرضاً للفنانين: صالح الهجر وعبد الله الحسين حمل عنوان (جماليات الخط العربي).
- شهدت صالة (أيام) للفنون بمدينة دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة مساء 2009/2/19 معرضاً فنياً بعنوان (انتفاضة الشباب) ضم أعمالاً لعدد من الفنانين التشكيليين السوريين الشباب ومنهم: ثائر هلال، مطيع مراد، قيس سلمان، ياسر الصافي.
- شهدت صالة بيت الفن (آرت هاوس) بدمشق مساء 2009/2/21 معرضاً للفنانة التشكيلية (ريما سلمون).
- شهدت صالة (أيام) للفنون بدمشق مطلع شباط 2009 معرضاً للفنان خالد تكريتي.
- شهدت صالة المركز الثقافي العربي (أبو رمانة) بدمشق مساء 2009/2/22 معرضاً للفنانة (لينا شديد).


علي الحاج آدم

- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء معرضاً للفنان (محمد علي).

التشكيل العربي...

- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي ببيروت مساء 2008/11/4 معرضاً للفنان اللبناني رؤوف رفاعي.
- حصلت الفنانة التشكيليّة اللبنانية (الفلسطينية الأصل) منى حاطوم، على جائزة الأكاديميّة الملكية السويدية للفنون الحرة التي تحمل اسم الفيلسوف السويدي (رولف شوك)، وهذه الجائزة العريقة تقدم كل 3 سنوات لمبدعين قدموا أعمالاً كبيرة في مجال الرياضيات والفلسفة والمنطق والفنون الموسيقية والبصريّة. جريدة الاتحاد الظبيانية 2008/11/3
- شهدت صالة المعارض في المجمع الثقافي بمدينة أبو ظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة مساء 2008/11/3 معرضاً للفنان التشكيلي الإيراني (أحمد نجاة) حمل عنوان (باتجاه النور).

- جريدة الاتحاد الظبيانية 2008/11/5

- افتتح في مدينة دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة يوم 2008/11/4 متحف وصالة (كوادرو) للفنون الجميلة. جريدة الاتحاد الظبيانية 2008/11/6
- شهد قصر الأونيسكو في بيروت مطالع تشرين الثاني 2008 معرضاً لمعهد الفنون الجميلة في الجامعة اللبنانية حمل عنوان (حوار فني) تركزت أعماله على قلب بيروت .. قلب الوطن والمساحة المشتركة بين كل اللبنانيين. الاتحاد الثقافي الظبياني 2008/11/6
- شهد قصر الإمارات في مدينة أبو ظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة بدءاً من 2008/11/17 فعاليات معرض آرت باريس - أبو ظبي الذي تمحورت أعمال دورته الأولى حول موضوع (مكانة علم الجمال في العالم العربي اليوم). مجلة زهرة الخليج الظبيانية 2008/11/8
- أصدرت هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث بالتعاون مع دار هلا، سلسلة حياة كبار الفنانين وأعمالهم، وهي ترجمة لسلسلة (هاينمن لايبراري بوك) التي قام بوضعها عدد من المؤلفين الأجانب المتخصصين في مجال الفنون التشكيليّة. تضمنت السلسلة أسماء مثل: سلفادرو دالي، بابلو بيكاسو، بول سيزان، كلود مونيه، جاكسون بولوك، فان كوخ، ليوناردو دافنشي، مايكل



مصطفى الحلاج.

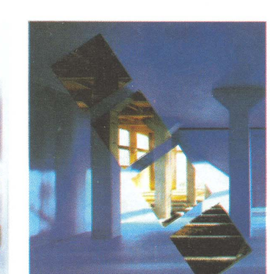
أنجلو، أوغست رودان، ماري كاسيت، رامبرانت، بروغل، هنري مور، بول كلي، وقد قام بترجمة هذه الكتيبات عثمان مصطفى عثمان. الاتحاد الثقافي الظبياني 2008/11/11

■ شهدت دمشق ما بين الثالث عشر والتاسع عشر من تشرين 2008 أسبوعياً ثقافياً إماراتياً، احتفاءً بدمشق عاصمة للثقافة العربية، تضمن فعاليات ثقافيّة وفنيّة مختلفة، من بينها معرض الفن التشكيلي الإماراتي المعاصر.

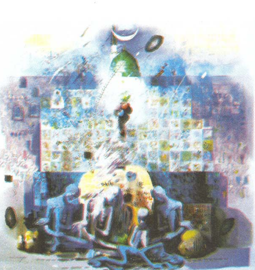
■ شهدت مدينة أبو ظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة ما بين 19 و2008/11/23 أسبوعاً ثقافياً لبنانياً من فعالياته معرض للفن التشكيلي اللبناني المعاصر، ضم أربعين عملاً فنياً لأربعين فناناً وفنانة. جريدة الاتحاد الظبيانية 2008/11/13

■ شهدت مؤسسة سلطان العويس الثقافية في مدينة دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة مساء 2008/11/12 معرضاً للفنان التشكيلي العراقي (صبيح كلش). جريدة الاتحاد الظبيانية 2008/11/14

■ 365 هو عدد أيام السنة، و365 هو أيضاً عدد اللوحات التي ضمها معرض فريد أقيم في العاصمة المغربية (الرباط) منتصف تشرين الثاني 2008 والعائدة لأطفال بين السادسة والسادسة عشرة من العمر دخلوا الإصلاحيات والسجون المغربية لسبب أو آخر. شكلت اللوحات



من معرض آرت باريس- أبو ظبي.



صبيح كلش.

من معرض الخط العربي بالشارقة.

المعروضة وسيلة للتطلع نحو الحرية بالنسبة لهؤلاء الأطفال. مجلة زهرة الخليج الظبيانية 2008/11/15

- شهدت صالة (الغاف) للفنون التشكيلية بمدينة أبو ظبي بدولة الإمارات العربيّة المتحدة منتصف تشرين الثاني 2008 معرضاً فنياً جماعياً حمل عنوان (الطباعة العربية المحدودة العدد - الجزء الأول) شارك فيه خمسة فنانين تشكيليين عرب وضم 47 لوحة. الفنانون المشاركون هم: التونسي نجا المهداوي، والليبي علي عمر الرميص، والبحريني جمال عبد الرحيم، والفلسطينية ليلى الشوا، والأردنية مي السعودي. جريدة الاتحاد الظبيانية 2008/11/16

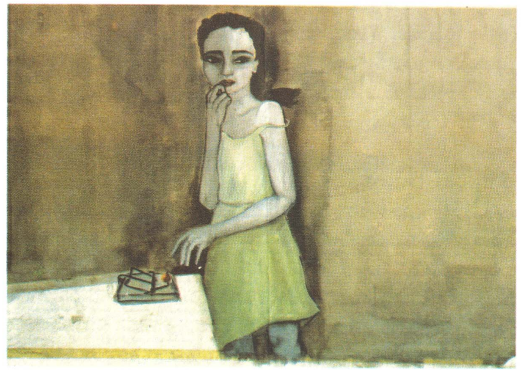
- أحيا الفنان التشكيلي الفلسطيني وليد أيوب الذكرى السنوية لرحيل ياسر عرفات على طريقته الخاصة بعرضه صوراً للرئيس الراحل في مراحله المختلفة، على دوار المنارة وسط مدينة رام الله، في الزاوية نفسها التي اعتاد رسام الرصيف هذا الجلوس فيها ورسم الوجوه لزبائنه.
- الاتحاد الثقافي الظبياني 2008/11/20

- شهدت صالة (قباب) للفنون في مدينة أبو ظبي بدولة الإمارات العربيّة المتحدة مساء 2008/11/21 معرضاً تشكيلياً تحت عنوان (وادي الرافدين) ضم أعمال نخبة من الفنانين التشكيليين الرواد والشباب أمثال: نزيهة سليم، حافظ الدروبي، وداد الأورفه لي، جميل حمودي، ماهر السامرائي، عشتار جميل حمودي، يحيى جواد، محمد النوري، أكرم ناجي، أسعد حسن، خليل ابراهيم الزهاوي ... وغيرهم. جريدة الاتحاد الظبيانية 2008/11/23

- شهدت صالة (أربعة جدران) للفنون في مدينة دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة مساء 2008/11/22 معرضاً للفنان التشكيلي الأردني جميل العامري حمل عنوان (خيط) ضم 28 لوحة. جريدة الاتحاد الظبيانية 2008/11/24

- شهدت صالة (الغاف) للفنون التشكيلية في مدينة أبو ظبي بدولة الإمارات العربيّة المتحدة مساء 2008/11/23 معرضاً للفنان التشكيلي الجزائري (حمزة بونوه) ضم 26 لوحة و5 منحوتات. جريدة الاتحاد الظبيانية 2008/11/25

من معرض أطفال السجون في المغرب.



تمارا السامرائي.

■ شارك 27 فناناً فلسطينياً في معرض لإحياء ذكرى الشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش حمل عنوان (جواز سفر) استوحى الفنانون المشاركون لوحاتهم من قصائد الشاعر الراحل. أقيم المعرض في صالة (المحطة) بمدينة رام الله أواخر تشرين الثاني 2008.

■ أطلق مثقفون صرخة استغاثة حين تبين أن طالباً واحداً التحق بقسم النحت في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، ما دفع مجلس إدارة الكلية إلى إقناع الطالب بالالتحاق بأي قسم آخر. هذا التدني بطلاب النحت يهدد بإغلاق الفرع الخاص بهذا الفن، وقد عزا الأستاذ صلاح قنصوة هذا الانحسار إلى ما يشهده المجتمع المصري من رواج مظاهر التدين على الطريقة السعودية، وخصوصاً بعد اعتبار علماء الأزهر أن التماثيل مكروهة. جريدة الأخبار اللبنانية 2008/12/8

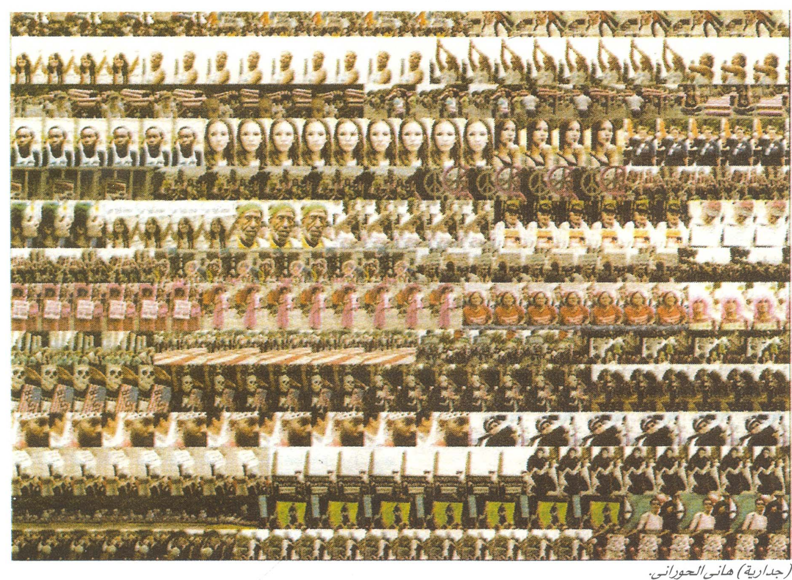
■ شهدت العاصمة النمساوية (فيينا) مطلع كانون الأول 2008 معرضاً للفنان التشكيلي السعودي (أحمد فلمبان) حمل عنوان (المرأة مشكلة). جريدة الأخبار اللبنانية 2008/12/8

■ شهدت صالة (أجيال) للفنون ببيروت مطلع كانون الأول 2008 معرضاً للفنانة التشكيلية الكويتية (تمارا السامرائي) ضم 12 لوحة حملت عنوان (خفة الكائن). جريدة الأخبار اللبنانية 2008/12/8

■ أقام المتحف البريطاني مطلع كانون الثاني 2008 معرضاً فنياً حمل عنوان (بابل: الأسطورة والواقع) ضم أعمالاً فنية مهمة من بلاد ما بين النهرين. كذلك أقامت صالة الفن الإسلامي في نفس المتحف معرضاً فنياً تحت عنوان (ماضي العراق يُحدّث الحاضر) شارك فيه أحد عشر فناناً تشكيلياً، عشرة منهم من العراق وهم: ضياء العزاوي، فيصل لعيبي، هناء مال الله، مصطفى جعفر، ساطع هاشم، سعاد العطار، وليد سيتي، ميسلون فرج، ناصر مؤنس، فريال الأعظمي .. إضافة إلى الفنان التشكيلي السوري (عصام كرباج). الاتحاد الثقافي الظبياني 2008/12/11

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بالعاصمة اللبنانية بيروت مطلع كانون الأول 2008 معرضاً للفنان التشكيلي اللبناني (شارل خوري) حمل عنوان (أعمال جديدة على الورق).

لارا بلدي.



(جدارية) هاني الحوراني.

جريدة الأخبار اللبنانية كانون أول 2008

■ تحت عنوان (بيروت في عيون كويتيّة) قامت الفنانة التشكيلية الكويتية (سكينة الكوت) معرضاً لأعمالها في قصر اليونسكو ببيروت وذلك منتصف كانون الأول 2008. مجلة الحوادث اللبنانية 2008/12/19

■ انطلقت في القاهرة مساء 2008/12/20 الدورة 11 لبينالي القاهرة تحت عنوان (الآخر) وذلك بمشاركة 45 دولة و84 فناناً تشكيلياً بينهم 26 فناناً تشكيلياً عربياً. رأس لجنة التحكيم الدولية الناقد الأمريكي (دان كامرون). وقد ضمت اللجنة بين أعضائها فناناً عربياً واحداً هو النحات المصري (آدم حنين) إلى جانب الأرجنتينيّة أرما ارستنزيال، والإسباني توس ماتينيز، والإيطاليين دانيللو ميستوسي ومارتينا كورِيناتي، والألمانية كارين ادريان فون روك. جريدة الاتحاد الظبيانية 2008/12/21

■ شهدت صالة (غرين آرت) للفنون بمدينة دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة منتصف كانون الأول 2008 معرضاً للفنان التشكيلي العراقي رافع الناصري حمل عنوان (بوابات 2008) ضم 22 عملاً أنجزها العام 2008. جريدة الاتحاد الظبيانية 2008/12/21

■ فازت الفنانة التشكيلية اللبنانية (لارا بلدي) بالجائزة الكبرى في الدورة 11 لبينالي القاهرة الدولي وقيمتها حوالي 18 ألف دولار عن مشروعها (برج الأمل) المنفذ ببناء مؤقت وتركيب صوتي، والعمل كناية عن بناية بالطوب الأحمر تستعيد الأحياء العشوائية في القاهرة. أما جوائز البينالي الباقية فذهبت إلى الفنان التشكيلي المصري عادل السيوي، والجزائري قادر عطية، واللبناني خالد رمضان. جريدة الأخبار اللبنانية 2008/12/23

■ شهد بيت السركال في مدينة الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة خلال النصف الثاني من كانون الأول 2008

وحتى الأسبوع الأول من كانون الثاني 2009، المعرض السابع والعشرين للخط العربي الذي تنظمه وتقيمه جمعية الإمارات للفنون التشكيليّة. حمل المعرض عنوان (هوية) وضم 67 لوحة أنجزها 29 خطاطاً وخطاطة. جريدة الاتحاد الظبيانية 2008/12/30

- شهدت صالة (بيت الرؤى) للفنون في (جرمانا) مساء 2009/1/5 معرضاً حمل عنوان (تحية إلى مصطفى الحلاج في ذكرى رحيله) بمشاركة مجموعة من الفنانين التشكيليين.
- شهدت الجامعة الأمريكية في بيروت مساء 2009/1/8 معرض (المصابيح المضيئة) لفن الكاريكاتير الذي يشارك فيه مجموعة من الفنانين العرب. جريدة الأخبار البيروتية 2009/1/9
- نظمت دائرة الفنون التشكيلية في وزارة الثقافة العراقية مطالع العام الجاري معرضاً بعنوان (عودة الكنز المفقود) ضم 58 لوحة لفنانين تشكيليين عراقيين وعرب، كانت قد سُرقت قبل أكثر من خمسة أعوام وتمت استعادتها مؤخراً. جريدة الاتحاد الظبيانية 2009/1/16
- شهدت صالة (قباب) للفنون في أبو ظبي مساء 2009/1/10 معرضاً للفنان التشكيلي الكويتي (عادل خلف) ضم 29 لوحة. جريدة الاتحاد الظبيانية 2009/1/12
- قام مجموعة من الفنانين التشكيليين العراقيين بتحويل قطع من أسلحة الحرب التي جلبها الاحتلال الأمريكي إلى العراق، إلى أعمال فنية، في رسالة منهم إلى العالم تقول بأنهم قادرون على تحويل قطع الدمار التي قتلت كثيراً من الناس إلى إبداعات فنية. جريدة الأخبار اللبنانية 2009/1/18
- شهدت صالة (الغاف) في مدينة أبو ظبي مساء 2009/1/18 معرضاً مشتركاً لعشر فنانات غربيات وشرقيات تحت عنوان (الإطلالة الأولى). جريدة الاتحاد الظبيانية 2009/1/20
- أنهى نحو 50 فناناً تشكيلياً من دول عربية وأجنبية رسم (جداريّة الصمود) التي أزيح الستار عنها رسمياً في مجمع النقابات المهنية بالعاصمة الأردنية عمّان والمكرسة للتضامن مع الشعب الفلسطيني. شارك في رسم الجدارية فنانون تشكيليون من السعودية والبحرين وبريطانيا وسورية والسودان والكويت والمغرب وقطر والأردن. الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/2/22
- شهدت صالة المعارض في المجمع الثقافي في مدينة أبو ظبي مساء 2009/1/20 معرضاً للنحات العراقي معتصم الكبيسي ضم 32 منحوتة منفذة من البرونز تمثل أحدث أعماله. جريدة الاتحاد الظبيانية 2009/1/22
- قامت الفنانة التشكيليّة العراقية المقيمة في هولندا (عفيفة لعيبي) بإلقاء محاضرة في دائرة الثقافة والإعلام بمدينة عجمان تحدثت خلالها عن تجربتها الفنيّة بدءاً من نشأتها في البصرة وحتى اليوم. جريدة الاتحاد الظبيانية 2009/1/28
- شهدت مدينة دبي مساء 2009/2/16 معرضاً للفنان التشكيلي العراقي (سينا عطا). الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/2/5
- شهدت (دار الساقي) في بيروت مساء 2009/2/17 معرضاً شارك فيه (مي غصوب) و(سهيل سليمان).
- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي ببيروت مساء 2009/2/10 معرضاً لطلاب الفنون في جامعتي الألبا والبلمند.
- شهدت صالة (زمان) في بيروت مطلع شباط 2009 معرضاً لهواة الرسم بعنوان (مجموعة 2). جريدة الأخبار البيروتية 2009/2/7
- شهد مركز (رؤى) للفنون في العاصمة الأردنية عمّان مطلع شباط 2009 معرضاً للفنانة التشكيلية العراقية المقيمة في لندن (بتول الفكيكي) حمل عنوان (جسد موشوم) ضم 46 لوحة متعددة الأحجام، تبرعت الفنانة بجزء من ريعه (للأنروا) دعماً للشعب الفلسطيني في غزة. الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/2/12
- شهد متحف دمشق الوطني ما بين 14 و2009/2/20 معرضاً كاريكاتيرياً حمل عنوان (الحرية لغزة) ضم ما يربو على 130 رسمة كاريكاتيريّة عائدة لعدد مماثل من الفنانين منتمين لست وثلاثين دولة من الشرق والغرب.
- تحت عنوان (أطياف أسماء) أقامت الفنانة التشكيلية الإماراتية (أسماء العزير) مطلع شباط 2009 معرضاً لأعمالها في صالة (هتر) بمدينة دبي ضم 33 لوحة مائية.
- شهد رواق باب الكبير بمدينة الرباط مطلع شباط 2009 معرضاً للفنان التشكيلي المغربي (نور الدين فاتحي). جريدة الاتحاد الظبيانية 2009/2/15
- شهد متحف الشارقة للفنون مساء

2009/2/18 معرض (سحر الشرق - اللوحات الاستشراقية البريطانية 1830 - 1925) ضم نحو 85 لوحة تم جمعها من مختلف أرجاء العالم.

■ شهدت صالة (سلوى زيدان) مساء 2009/2/16 معرضاً لصاحبة الصالة حمل عنوان (في الضوء) عرضت فيه 45 لوحة. جريدة الاتحاد الظبيانية 2009/1/18

■ شهدت صالة (العرجون) في مدينة أبو ظبي مساء 2009/2/17 معرضاً مشتركاً للفنانتين العراقيتين (فهيمة فتاح) و(زهراء الهيتي) ضم 22 عملاً تشكيلياً. جريدة الاتحاد الظبيانية 2009/2/19

■ شهدت دارة الفنون في العاصمة الأردنية (عمّان) معرضاً جماعياً حمل عنوان (حسن في كل مكان) وذلك منتصف شباط 2009. جريدة الأخبار البيروتية 2009/2/26

■ شهدت صالة (الغاف) للفن في مدينة أبو ظبي أواخر شباط 2009 معرضاً للفنانتين البريطانيتين (جوليا ابيني) و(جانين ابيني) ضم 40 عملاً تشكيلياً مزجت فيه بين النسيج والتكنولوجيا. الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/2/26

التشكيل العالمي...



بول سيزان.

■ عرضت دار (بونهامس للمزادات) التي تأسست في لندن عام 1793 مجموعة كبيرة من أعمال أهم الفنانين الإماراتيين والإيرانيين وذلك من خلال مزاد نظمته في 2008/11/24. جريدة الاتحاد الظبيانية 2008/11/11

■ شهدت صالة (الغاف) في مدينة أبوظبي مساء 2008/11/1 معرضاً للفنانة الألمانية (اينيس لاندماسر) ضم 32 لوحة. جريدة

الاتحاد الظبيانية 2008/11/3

- شهدت صالة المعارض في المجمع الثقافي بمدينة أبو ظبي مساء 2008/11/4 معرضاً للتشكيلي الإيطالي (ريناتو كازارو) حمل عنوان (المشاعر والحقيقة) ضم 53 لوحة. جريدة الاتحاد الظبيانية 2008/11/9

- أقامت مؤسسة هاسيلبلاد السويدية معرضاً شخصياً للفنانة الضوئية المكسيكية (غارسيلا اتوربيده) في صالة متحف الفنون التشكيلية بمدينة (غوتنبورغ) ضم أعمالاً منتقاة من صورها. جريدة الاتحاد الظبيانية 2008/11/16

- شهدت صالة المعارض في المجمع الثقافي بمدينة أبو ظبي مساء 2008/11/24 معرضاً تشكيلياً بعنوان (ألوان أرمينيا الجديدة) شارك فيه تسع فنانين من أرمينيا ضم 49 عملاً تشكيلياً. جريدة الاتحاد الظبيانية 2008/11/26

- شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2008/11/26 معرضاً للفنان التشكيل الفنزويلي (خوسيه غوتوبو).

- شهدت صالة المعارض في معهد العالم العربي بباريس خلال تشرين الثاني 2008 معرضاً استشراقياً ضخماً ضم أكثر من 500 لوحة من ضمنها لوحات نادرة تجسد الإمبراطور (نابليون بونابارت) بالزي العربي. فالفن الاستشراقي تحول منذ حملة نابليون على مصر عام 1798 من مظاهر رسم عوالم ألف ليلة وليلة إلى مظاهر تجسيد المواضيع القادمة من تأملات الأجواء الحياتية بطرق تقنية كلاسيكية وواقعية ورومانسية. جريدة الثورة الدمشقية 2008/11/27

- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي السوري بباريس مطلع كانون الأول 2008 معرضاً للفنان الإيراني (توحيدي الطيري) ضم 44 عملاً موزعاً على الخط العربي والمنمنمات. جريدة الثورة الدمشقية 2008/12/4

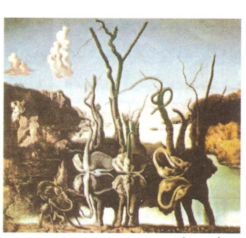
- كشف الممثل الأسباني (أنطونيو بانديراس) أنه سيجسد دور الفنان التشكيلي الشهير (سلفادور دالي) في فيلمه الجديد الذي يقوم بإخراجه البريطاني (سايمون ويست). الاتحاد الثقافي الظبياني 2008/12/11

- بيعت واحدة من أولى أعمال الرسام الهولندي الشهير (فان كوخ) في مزاد بأمستردام مقابل 151 ألف يورو، ويرجع تاريخ اللوحة التي يطلق عليها (مرحباً بالشتاء في الحياة أيضاً) إلى عام 1877 حيث لم يكن فان كوخ وقتها قد احترف الرسم. لاتحاد الثقافي الظبياني 2008/12/11

- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي السوري بالعاصمة الأسبانية (مدريد) مساء 2008/11/14 معرضاً للفنان التشكيلي الأسباني (أورموس رما) ضم 25 لوحة من كل الأحجام. جريدة تشرين الدمشقية 2008/12/16

- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2008/12/16 معرضاً جماعياً مشتركاً لفنانات روسيات مقيمات في سورية. جريدة البعث الدمشقية 2008/12/17

- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الأسباني (معهد ثربانتس) مساء 2008/11/23 معرضاً حمل عنوان (أبواب دمشق وطليطلة).



سلفادور دالي.



ادغار ديغا.

■ استضافت صالة معرض الفنون الجميلة في مقاطعة (نيو ساوث ويلز) الاسترالية منذ بداية كانون الثاني 2009 وحتى نهايته، الأعمال الكاملة للفنان التشكيلي الفرنسي (كلود مونيه) رافقه فعاليات ومحاضرات عرّفت بسيرة الفنان.

■ أطلقت الشرطة الألمانية مؤخراً، عملية بحث عن اللوحات والقطع الفنية التي سرقت من معرض في العاصمة برلين في واحدة من أكبر عمليات السطو على الأعمال الفنية التي وقعت منذ سنوات، وأفاد متحدث باسم الشرطة أن السلطات لم تتلق حتى الآن أي أوصاف أو أقوال لشهود عيان تسهم في التعرف على الجناة. أما الأعمال المسروقة من المعرض فقد بلغت 30 قطعة فنية من بينها لوحات وتماثيل لأشهر الفنانين العالميين من بينهم بابلو بيكاسو وهنري ماتيس، وبحسب تقديرات الشرطة فإن قيمة المسروقات تصل إلى 180 ألف يورو أو ما يعادل ربع مليون دولار أمريكي. جريدة الاتحاد الظبيانية 2009/1/6

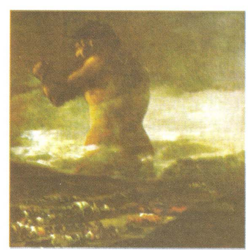
■ شهدت صالة (بيسمنت) في مدينة دبي مطلع كانون الثاني 2009 معرضاً للفنان التشكيلي الإيراني (وزبين أميري) ضم 20 لوحة بأحجام مختلفة.
جريدة الاتحاد الظبيانية 2009/1/14

■ أقام 40 رساماً إيرانياً تجمعاً فنياً لدعم نضال الشعب الفلسطيني والاحتجاج على العدوان الإسرائيلي على قطاع غزة. وأصدر المشاركون (وهم أساتذة وطلبة من الأكاديميات الإيرانية) بياناً أكدوا فيه وقوفهم إلى جانب الشعب الفلسطيني، داعين فناني العالم إلى ممارسة دورهم في الدفاع عن الحق ومقاومة الاحتلال.
جريدة تشرين الدمشقية 2009/1/18

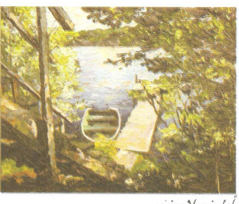
■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/1/18 معرضاً للفنانين الروسيين (ألكساندر



فان كوخ.


لوحة العملاق.


خوسيه غوتوبو.


أوليغ بيلاييف.

كاربيتشيف) و(أوليغ بيلاييف) حمل عنوان (إيحاءات من سورية).

■ صادرت الشرطة الأسبانية مؤخراً 81 عملاً فنياً منسوباً إلى الفنان الأسباني السوريالي الشهير سلفادور دالي في بلدة (ايستيبوتا) في جنوب أسبانيا واعتقلت رجلاً فرنسياً باتهامات تتعلق بالاحتيال. وأشارت الشرطة إلى أن 12 عملاً على الأقل من هذه الأعمال قد تكون أصلية من رسم دالي فهي تتماشى مع مواصفات أعمال فنية سُرقت من أسبانيا وبلجيكا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية. جريدة تشرين الدمشقية 2009/1/24

■ افتتحت المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية بدمشق، بالتعاون مع أكاديمية الفنون في إيران والمركز العربي للتراث العربي الفلسطيني، معرضاً فنياً بصالة الإمام الخميني بالمستشارية أواخر كانون الثاني 2009 ضم أكثر من خمسين لوحة إعلانية وبعض المجسمات لآثار فنية إسلامية فلسطينية والرسوم الكاريكاتيرية تعود لمجموعة من الرسامين العالميين. جريدة تشرين الدمشقية 2009/1/28

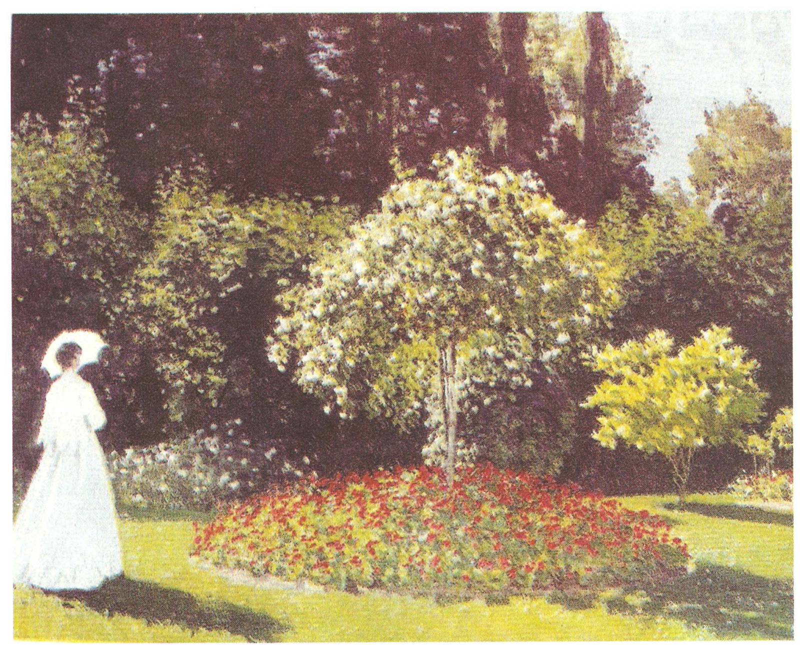
■ أعلنت دار (سوذبيز) للمزادات العلنيّة في لندن أن تمثالاً صغيراً من البرونز للفنان الفرنسي (إدغار ديغا) بيع مؤخراً بسعر قياسي بلغ 13.3 مليون جنيه استرليني أي نحو 19.17 مليون دولار أمريكي. وكان تمثال (راقصة صغير في الرابعة عشرة) نال شهرة كبيرة بسبب واقعيته عند عرض النسخة الأصلية منه لأول مرة في باريس العام 1881 وهناك عدة نسخ من هذا التمثال في العالم. جريدة الاتحاد الظبيانية 2009/2/8

■ أعلن متحف البرادو في العاصمة الأسبانية (مدريد) أن لوحة (الكولوسو) أي (العملاق) المنسوبة للرسام الأسباني العالمي (فرانسيسكو دي غويا 1746 ـ 1828) ليست له، وبهذا حُسمت المناقشات الطويلة التي دارت خلال السنوات الأخيرة، حول مدى صحة نسبة اللوحة إلى غويا. وأوضحت رئيسة القسم الخاص بإنتاج غويا في متحف (البرادو) مانويلا مينا، أن نتائج البحث الدقيق التي أجريت على اللوحة أشارت إلى أن الذي رسم اللوحة فنان من بداية القرن التاسع عشر، ولكنه ليس غويا. وكانت لوحة (العملاق) قد حازت شهرة كبيرة عبر السنين، وعدها خبراء الفن إحدى أهم لوحات متحف البرادو كما كانت تُعد واحدة من أبرز أعمال غويا وهي بطول 116 سم وعرض 105 سم. الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/2/5

■ قال خبراء من الأمم المتحدة أن الكنوز الفنية في الدول الاستوائية عرضة للتهديد بسبب تغير المناخ الذي يرجح أن يُعجّل في تلفها، لأن عالم الفن يتشكل من مواد تجذب الحشرات، وتغير المناخ سيزيد من كمية الفطر والحشرات في مناطق كثيرة. وكون معظم التراث الثقافي العالمي هو من اللوحات الزيتية القماشية أو الخشبية أو الورقية أو الجلديّة، فإن ظروف الدفء والرطوبة الطويلة تجذب العفن والكائنات الدقيقة والحشرات وتسبب في التعفن والتحلل. جريدة الاتحاد الظبيانية 2009/2/10

■ قال مؤرخ إيطالي أنه عثر على لوحة زيتيّة تعود إلى القرن 16 في مدينة (بازيليكاتا) الإيطالية يُرجح أن تكون صورة ذاتية للرسام ليوناردو دافنشي، أو رسماً له بريشة كريستوفانو ديل ألتيسيمو. يبلغ طول اللوحة 60 سم وعرضها 4 سم وتُظهر وجه دافنشي معتمراً قبعة. جريدة الثورة الدمشقية 2009/2/20

■ افتتح معرض الرسوم الكاريكاتيرية (المصابيح المضيئة) مساء الخميس 2009/2/12 في صالة حوش الفن الفلسطيني بمدينة القدس، وهي محطته الثالثة بعد بيروت ودمشق. ينظم المعرض المجلس الثقافي البريطاني كجزء من مشروع إقليمي بعنوان (الإعلام والمجتمع)



كلود مونيه.

وتشارك فيه كل من سورية ومصر والسعودية والأردن ولبنان وفلسطين، إضافة إلى بريطانيا، ويتيح المعرض لزائريه التعرف على أعمال مجموعة من رسامي الكاريكاتير العرب، يعكسون فيها القضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في بلادهم على تنوعها وإن جمعهم شيء واحد هو (السخرية). جريدة الاتحاد الظبيانية 2009/2/14

■ تتواصل التحضيرات في متحف (قصر غوتورف) في مدينة (شيلزويغ) شمال ألمانيا، لمعرض التشكيلية الفرنسية (نيكي دو سان فال 1930 ـ 2002). يُذكر أن (فال) رسامة ونحاتة ومخرجة، احتلت منحوتاتها الساحات العامة في هانوفر وباريس وسان دييغو وما زالت تشغل ذاكرة أوروبا الستينيات والسبعينيات. افتتح المعرض مساء 22 شباط 2009 ويستمر حتى 28 حزيران 2009. جريدة الأخبار البيروتية 2009/2/20

■ شهد متحف (فيلادلفيا) في الولايات المتحدة الأمريكية خلال شهر شباط 2009 معرضاً حمل عنوان (سيزان وما بعده) يرصد الأثر الذي تركه الفنان الفرنسي الشهير (بول سيزان 1839 ـ 1906) على فنانين عاصروه أو أتوا بعده. من الأعمال التي ضمها المعرض لوحته الضخمة (المستحمات) والمعرض عموماً هو تحية للمعلم الانطباعي الذي كان له أثر كبير على العديد من الحركات الفنية في القرن العشرين. جريدة الأخبار البيروتية 2009/2/27

* * *

.. الأخيرة ..

قبل اختراع الكاميرا العام 1839، وولادة فن التصوير الضوئي، وتطور وسائل إنجازه وبثه، بالطريقة المذهلة التي حوّلت الأرض إلى قرية كونيّة صغيرة، لعب الفن التشكيلي، بضروبه وأنواعه المختلفة، أدواراً عديدة وهامة، إلى جانب دوره الأساسي، في رصد وتجسيد جماليات الإنسان والحياة اليوميّة، منها: التوثيق والتأريخ، لجوانب الحياة كافة: الثقافيّة، والاجتماعيّة، والاقتصاديّة، والحضاريّة، والعسكريّة، وساهم بعدة أشكال، في التحريض على الثورة والنضال، ضد أشكال الاضطهاد المختلفة، بحيث يمكن القول، أن القسم الأكبر من تاريخ البشريّة القديم والحديث، وصل إلينا عبر الرسم والتصوير المتعدد التقانات، والنحت، والخزف، إضافة إلى الشعر الذي يُعتبر واحداً من أسرة الفنون الجميلة التي تنتمي إليها الفنون التشكيلية.

مع مزاحمة الصورة الضوئيّة، للفنون التشكيليّة، على مهامها ووظائفها القديمة، ووضعها أما جدار مسدود، وجعلها تنكفئ لتحصر إنجازاتها في مرحلتها المعاصرة، في لغتها البصريّة، والعمل عليها، دون التركيز أو الاهتمام، بما تقدمه هذه اللغة من مضامين وأفكار، وصولاً إلى الاتجاهات التجريديّة والطليعيّة وما بعدها، التي أسقطت من اهتمامها، تقديم فكرة، أو حكاية، أو مضمون محدد، وإنما تركت للمتلقي، أن يقرأ في النص البصري، ما يريد، وبالشكل الذي يريد ... مع هذا التحول الكبير، في وسائل الاتصالات البصريّة، تصدت الكاميرا بأشكالها وأجناسها المختلفة، لمهمة رصد وملاحقة وتوثيق الحدث السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي والطبيعي، وتقديمه للناس، بسرعة مذهلة، ومن موقع الحدث مباشرة، بعد أن تحمّله الأبعاد والغايات والأهداف التي يريدها أصحاب وسائل الاتصال، من خلال المبررات ووجهات النظر، التي يقدموا فيها الحدث، ذلك لأن خواص هذه الوسائل، وقدرتها على تمثل الحدث ونقله إلى مفردات بصريّة مكثفة وواضحة ومؤثرة في البصر والبصيرة، جعلت منها الفن الأقدر على التأثير والفعل والغواية والتدجين لكافة شرائح المجتمع، لا سيما بعد التطور المذهل الذي لحق بتقانات الصورة الضوئيّة التي صارت تنقل الحدث إلى المتلقي أينما تواجد.

لقد استفادت وسائط الإعلام المعاصرة، من الفنون الإبداعية التقليديّة، لا سيما الفنون التشكيليّة والموسيقا، وتوجت بقوة، سلطة الصورة الثابتة والمتحركة، وهذه الأخيرة، أصبحت أكثر إبهاراً وتأثيراً وفعلاً، بل وتحولت إلى نوعٍ من الغواية التي تتلذذ باستقطاب المتلقي، وسكب ما تريد، في بصره وبصيرته، بل وتدجينه حتى!!

▪ أمين التحرير